

VIRGIL MIHAIU
CUTIA DE
PEZONANTĂ

Editura  Albatros



VIRGIL MIHAIU

CUTIA DE REZONANȚĂ

Coperta de IOAN HORVAT BUGNARIU

VIRGIL MIHAIU

CUTIA DE REZONANȚĂ

ESEURI DESPRE JAZZ
DIN PERSPECTIVA CULTURII ACTUALE

EDITURA ALBATROS BUCUREȘTI

1985

Volumul de față a fost scris atât din arhiinvocata, difuza necesitate interioară, cât și pornind de la o motivație cu substrat polemic. Autorul a resimțit ca pe o realitate traumatizantă incapacitatea multor companioni din generația sa de a trece peste automatismele de gust formate în prima tinerețe. Cît se poate de întristător acest blocaj al percepției estetice la nivelul ultimelor pasiuni ale adolescenței! Astfel, spiritul însuși al vârstei celei mai receptive este trădat, deviat spre reversul său dogmatic. Mai concret: anii '60 au adus cu sine o schimbare radicală de mentalitate. The Beatles primiseră investitura de simbol al înnoirilor. Receptarea muzicii tinere se democratiza la scară mondială, eludînd însă capcanele vulgarității. Și totuși, după numai cîtiva ani, cei patru din Liverpool își dau seama că resursele lor strict muzicale nu mai făceau față idealului de creativitate pe care singuri îl impuseseră. Și se retrag. Rămîn fan-ii, dezorientați: încotro să-și îndrepte privirile? S-au conturat trei direcții. Una i-ar include pe ascultătorii pasivi, indiferenți față de calitatea artistică a muzicii, pe care o reduc, din comoditate, la simplu fundal sonor, pretext pentru dans, agrement etc. Acest „tip etern” al ascultătorului mediocru reprezintă „masa de manevră” pentru cele mai tulburi manipulări comerciale. Al doilea fel de reacție a constatat în iluzia perpetuării exclusiviste a creațiilor (în sine remarcabile) din patrimoniul de aur al muzicii beat-rock-pop. Încă în 1970, mulți susținători consecvenți ai iconoclastiei declanșate de „formațiile vocal-instrumentale” vădeau bizare incompreensiuni față de tentativele de lărgire a spectrului muzicii rock prin apropierea de jazz. Aici funcționa acel

dogmatism inversat amintit la început. A treia reacție era singura conformă lecției-Beatles: a institui un fel de lege a conservării adolescenței, în sensul de a-i menține pe oameni, indiferent de vîrstă, deschiși, proaspeți, activi, implicați, și, de ce nu?, capabili de generozitate și de... autodepășire.

Sigur, aceste frumoase attribute, transpuse într-un plan superior, sunt o parte integrantă a esenței jazzului. Dar jazzul fusese obnubilat o bună perioadă de timp. El urma să fie „redescoperit” de o întreagă nouă generație. Jazzul dispune de forța muzicală necesară pentru concretizarea speranțelor enunțate, mai mult sau mai puțin idealist, de muzica jună a deceniului 7. Alternativa e clară: fixism, falsitate, serializare — ca în muzica de comerț, sau flexibilitate, sinceritate, diversitate ca în jazz? Nu excludem, cîtuși de puțin, excepțiile: da, există produse de calitate și la nivelul muzicii comerciale; da, o bună parte a jazzului nu se poate sustrage tentațiilor comerciale, chiar dacă faptul e uneori mai abil mascat. Dar atunci, în primul rînd, se impune apelul la discernămintul criticii.

În jazz începe să se vorbească despre o fundamentare științifică a conceptelor critice abia după 1960, odată cu lucrările lui Alfons M. Dauer. Cîțiva ani mai tîrziu ia ființă Asociația Internațională pentru Cercetări Jazzistice (1969). Clarificări decisive de terminologie sunt datorate lui Dauer (1961), André Asriel (1966) și Alan P. Merriam/Fradley H. Garner (1968) (cf. Jürgen Hunkenmöller, în Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, Wiesbaden, 1976). Avîntul critic din ultimele două decenii e suficient de clar demonstrat dacă menționăm numai cîțiva jazzologi (un barbarism cu vădite tendințe de a se impune) aparținînd spațiului est-european: Paweł Brodowski, Jan Byrczek (Polonia), Alexei Batașev, Arkadi Petrov, Vadim Iurcenkov (U.R.S.S.), János Gonda (Ungaria) Lubomir Doružka, Antonín Truhlář (Cehoslovacia), Mladen Mazur (Iugoslavia), Matti Kontinen (Finlanda), Veselin Nikolov (Bulgaria) Sakis Papadimitriou (Grecia), Mihai Berindei, György Zsolt (România).

O artă atît de vitală, proteică și proliferantă, cum este jazzul, își modifică „din mers” morfologia, se cere mereu reevaluată, repusă în discuție. Jazzul presupune,

prin însăși condiția sa admirabil implicată în epocă, o receptare critică de tipul celei preconizate în cultura noastră de E. Lovinescu, autor al teoriei mutației valorilor estetice. Cărțile consacrate jazzului, care au apărut la noi, fac parte din acea categorie de lucrări cu pronunțat caracter istoric și de specialitate, tehnic, absolut necesare familiarizării cu noțiunile de bază ale genului și informării exacte asupra desfășurării sale evolutive: traducerea din André Hodeir — Jazzul, oameni și probleme (Edit. muzicală, 1967), Jazzul, o poveste cu negri (Edit. muzicală, 1974) de George Sbârcea, și mai ales indispensabilul Dicționar de jazz (Edit. științifică și enciclopedică, 1976), lucrare de referință datorată, practic, unei vieți închinată jazzului de către Mihai Berindei.

Am găsit de cuviință să sporim această firavă zestre scrisă a jazzului nostru printr-o culegere de eseuri, care să aibă în centrul preocupărilor jazzul ca fenomen de cultură. În epoca pentru care noțiunea de experiment a ajuns să fie asociată perfecționării armamentelor, într-o sinistă gradăție a morții, să ni se permită „insolența” de a testa, de a face încercări și verificări numai în domeniile inventivității pașnice, ale artelor, prin eseul critic. Adoptăm acest termen din mai multe motive: este vorba despre o încercare strict personală de sintetizare parțială a unor observații, date, stări de spirit, generate de / raportate la experiența jazzului. O experiență vie și acaparantă. O experiență intelectuală stimulativă, declanșatoare de energii și impulsuri asociative. Atenția noastră s-a concentrat cu precădere asupra aspectelor mai recente, încă insuficient clarificate, dar cu atât mai pasionante ale jazzului. Dată fiind ardoarea ce ne-a cuprins în tentativa de împărtășire a impresiilor, ba chiar de provocare a interesului unui public mai puțin apropiat de jazz, se vor fi strecurat printre rînduri și accente supărător encomiastice. E un risc ce trebuie totuși asumat, atunci cînd, pentru mulți, acest regenerator muzical al sensibilității secolului continuă să rămînă ceva ocult, aprioric proscris, asemenea ciberneticii sau geneticii în ani de tristă amintire. „Arta dezvoltă conștiința. În consecință, critica trebuie de asemenea să dezvolte conștiința”, scrie cunoscutul expert german al jazzului Joachim-Ernst Berendt (Despre problemele criticii de jazz — Jazz Forum, nr. 72/1981). Și tot el, obsedat de atitu-

dinea paradigmatică pentru totalitarism a celor 12 ani de dictatură fascistă, adaugă: «Că o critică de calitate înaltă contribuie la progresul conștiinței au simțit și națiștii. De aceea ei au interzis nu numai arta modernă, ci totodată și critica modernă. (...) Cum scria Adorno: „Nimic nu vorbește mai clar în favoarea dreptului la critică, decât abolirea lui de către național-socialiști”». Pledoaria noastră, fie ea și ușor redundantă, pornește de la convingerea că nu se poate edifica o societate modernă fără o artă modernă, că nu se poate trăi omenește fără un mediu umanizat prin cultură (desigur, cum spune Constantin Noica, o cultură de performanță), că armele trebuie să tacă sub asaltul artelor și nu invers.

Cu tot caracterul oarecum de pionierat al tematicii abordate, încercările noastre beneficiază de suportul moral reprezentat de autentică înflorire a spiritului critic în cultura română, după 1965. Îndoielile inerente actului solitar de creație pot fi mai ușor depășite atunci când, în aceeași limbă și în aceeași actualitate, se dezvoltă o mirifică pluralitate de abordări critice. Autorul acestui volum se simte îndatorat atmosferei de înaltă tensiune spirituală creată la Cluj-Napoca prin știința și conștiința mentorilor revistei *Echinox* — Ion Pop, Marian Papahagi și Ion Vartic, și — în mod cu totul special — riguroasei inițieri în domeniul cunoașterii critice prin bunăvoința germanistului de talie mondială Peter Motzan, la Universitatea clujeană.

Așa cum critica (îndeosebi literară) ne-a ajutat să privim jazzul într-o perspectivă integratoare, să-l plasăm printre fenomenele majore ale culturii actuale, celelalte domenii ale gândirii pot profita de pe urma unei viziuni amplificate, spațializate prin jazz. Cu totul altfel vom citi literatura sau vom privi dansul, teatrul, filmul, arhitectura, artel plastice moderne, dacă filtrul receptivității noastre va fi asimilat în prealabil câte ceva din substanța muzicii secolului. O admirabilă parabolă a evoluției muzicale spre formele sintetice și totodată deschise ale jazzului o reprezintă romanul *Concert baroc* al cubanezului Alejo Carpentier. Aglutinarea epocilor, subtil orchestrată într-un crescendo ritmic uimitor, culminează cu un jam-session la care participă Antonio Vivaldi, Domenico Scarlatti și Georg Friedrich Haendel, acompaniați la percuție de negrul Filomeno. Discuția pe

care ei o poartă lângă mormîntul lui Stravinsky, autor considerat deja vetust, ca și finalul simbolic aureolat de trompeta lui Armstrong și de predominanța ritmului („lui Filomeno i se părea că, la urma urmei, singurul lucru viu, actual, proiectat, îndreptat ca o săgeată spre viitor, ce reprezenta ceva pentru el în acest oraș lacustru, erau ritmul, ritmurile, elementare și pitagoreice în același timp, prezente aici jos...”) ne îndreptățesc să apreciem că lupta dintre optica „lumii noi” și a celei europene — așa cum apare diacronic, în plan cultural, la Carpentier — determină apariția unei sinteze transculturale: jazzul. (Conceptul de „transculturație” a fost creat de gînditorul cubanez Fernando Ortiz, cf. Unión, La Habana, 3/1979.)

Jazzul este un spațiu al dezvoltării imaginative eliberate de constrîngerii, o ars nova a timpului nou, trăit și reformulat cu intensitate. O definiție rigidă e greu de conceput, datorită mării sale capacități de adaptare la mutațiile epocii. În spirit și înfățișare, jazzul comunică aspecte esențiale, substraturi sufletești inexprimabile („este revelare veritabilă și anume revelare a ceea ce nu se poate exprima în nici un alt limbaj” — cum caracterizează Nicolai Hartmann funcția generală a mării muzici), specifice unei civilizații care, printre atîtea alte finalități, are de aflat căile spre un autentic limbaj universal, spre armonizarea relațiilor inter-umane și inter-comunitare, ameliorarea raporturilor dintre om și mediu, redimensionarea însăși a condiției umane, pe măsura progreselor fără precedent înregistrate de gîndire.

Acel continuum muzical ce formează substanța Concertului baroc se dezvoltă în secolul nostru sub dominanta jazzului. O muzică prin care umanitatea ultragiată de succesiunea tragediilor la scară mondială își recuperează demnitatea, dreptul de a spera. Cum pe bună dreptate exclama György Zsolt, enciclopedistul jazzului nostru, „jazzul nu e muzica perfecțiunii, ci a mării, a splendidei imperfecțiuni...” Epoca demistificărilor pe care ne place să credem că o trăim pretinde și o artă umanizată, necesară contrapondere a distorsiunilor alienante.

Am numit paginile ce urmează eseuri și nu studii critice avînd în vedere și alte cîteva condiții obiective: temele sunt abordate dintr-un unghi personal, dar și dintr-un anumit colț, pe care îl iubim, al continentului nos-

tru. Nu am intenționat să scriem o lucrare preponderent factuală, descriptivă sau tehnică. Se înțelege însă că am evitat pe cât posibil să comentăm alte muzici decât cele personal audiate. Nu ne rămânea decât să punem în aplicare imperativul lui Unamuno: „Să-ți gîndești sentimentul"! Multe dintre eseuri au caracterul unor eboșe, susceptibile de a fi extinse. În general, am căutat să punem materialul brut, documentar (relativ redus) în serviciul acțiunii interpretative. Nu am vizat o investigație muzicologică, ci una cu caracter interdisciplinar.

Muzica pe care o propunem spre analiză va juca, în continuare, un rol important în cultura modernă. Celor cîtorva însușiri ale jazzului schițate mai sus le-am mai putea adăuga — forța de a depăși granițele, de a deprovincializa gîndirea, de a menține tinerețea celor ce-l iubesc, de a-i fortifica printr-un veridic sentiment de fraternitate. Cunoaștem puține domenii în care surîsurile, amicitia și bunăvoința dintre oameni sunt mai la ele acasă ca în jazz. De altfel, însăși scrierea acestei cărți ar fi fost imposibilă fără ajutorul, pe cât de dezinteresat, pe atît de prețios, acordat de amici și persoane cu distinse preocupări intelectuale. Ca umil semn de grațitudine, le cităm numele: Ann Buki de la Institute for Scientific Information, Philadelphia; romanistul Lech Sadowski din Cracovia; criticul de jazz Alexei Batașev din Moscova; profesoara Sonnhild Portmann-Wiest (R.D.G.); experții în jazz și/sau promotorii lui: Ioan Mușlea, György Zsolt, Ion Doru Brana, Alex. Cărăușu, Sorin Antohi, Peter Bányai, C. Stoiculescu; inițiatoarea emisiunilor pe care le-am realizat bilunar, începînd cu 1 aprilie 1980 la Radio Cluj, pictorița Carmen Cristian; muzicienii Cornel Țăranu și Francisc László; criticii Mircea Iorgulescu și Valentin Silvestru; psihologii Mircea Toma, S. Salade și Liviu Antonesei. Mulțumiri, de asemenea, promotorilor jazzului românesc Nicolae Ionescu, Florian Lungu, Iosif Viehmann, Mihai Berindei, Ion Vintilă, pentru încurajările și îndrumările date de-a lungul anilor.

Sperăm ca încercările noastre să contribuie la mai buna cunoaștere a genului și la activizarea criticii de jazz din țara noastră.

V. M.

Cluj-Napoca, 1 decembrie 1981

EVOLUȚII SPRE SINCRETISM ÎN ARTELE DECENIULUI 8

Ce caracteristici impune opțiunea pentru o estetică a acestui timp? În primul rând, sincronizarea cu marile tendințe ale artei contemporane. Ceea ce în roman fusese reflectat de ample construcții epice, abundând de rupturi de ritm, alternanțe de planuri, intruziuni ale lirismului, resuscitări de simboluri, subtilități analitice în plan psihologic/social/politic, cu tehnici de o perfecțiune rară, cum au fost impuse de Joyce sau Faulkner în spațiul de limbă engleză, de Bulgakov sau Belii în cel de limbă rusă, de Musil, Broch sau Th. Mann în aria limbii germane, de Julio Cortázar sau Márquez în limba spaniolă, de Proust, Malraux sau Céline în Franța, de Camil Petrescu, Mircea Eliade sau romancierii ultimilor 15 ani în țara noastră, toată această mișcare masivă a spiritului nu era decât un mod specific de adaptare la condițiile unei lumi cu totul noi. Fisurile, discrepanțele, contrastele „bravei” lumi noi alcătuiesc materia incandescentă în care artele sunt chemate să-și imprime mărturisirea. Contradicțiile ca motor al progresului incită mai mult ca oricând la lăuri de poziție. Teatrul, cinematografia, coregrafia își revizuiesc limbajul. *The Royal Shakespeare Company* dă o viziune absolut contemporană asupra operei shakespeareiene. Peter Brook oferă în *Visul unei nopți de vară* (prezentat și la București în 1972) un balet în alb, pe ritmul și melodia abstractă a două baterii (jazz? rock?) așezate pe zidul imaculat din fundalul scenei. Teatrul Taganka aduce, sub conducerea lui Iuri Liubimov, o interpretare scenică abundând în șocuri vizuale a capodoperei lui Mihail Bulgakov *Maestrul și Margareta*. Școala românească de regie uimește prin noutatea imprimată viziunii teatrale. Regizorul un-

gur Miklos Jancso transpune mitul Electrei în era elicopterelor, în timp ce Ingmar Bergman își continuă sondejele abisale în psihologia nordică și universală, iar Nikita Mihalkov recompune un Cehov al transparențelor și al eternei dezesperări, relativizate de ridicol, în *Piesă neterminată pentru pianina mecanică*. Michelangelo Antonioni descrie lumea de fotografii, manechine, psihedelism și farmece ale rock-ului în filmul *Blow-Up*, emblemă a unui univers tot mai opac la demersurile spiritului, permanent subminat de violență. Andrei Tarkovski ne *călăuzește* prin *oglindea* înșelătoare a secolului.

Baletul își redefineste fundamental mijloacele de expresie, devenind un fel de pictură acționată prin intermediul muzicii. Și aici are loc aceeași distanțare față de limbajul clasic, persiflarea lui prin acte insolite. Urmărind la Cluj-Napoca, în 1978, două turnee, cu Murray Louis Ballet Company din New York și Compania Cullberg din Suedia, ne-am putut edifica asupra unora dintre trăsăturile specifice noii coregrafii. Ele concordă pe deplin cu mutațiile produse în celelalte arte! Totul tinde să se elibereze din matca dogmelor și a prejudecăților. Improvizația câștigă teren, dar numai însoțită de perfectă stăpânire a modalităților clasice. Se renunță la melodramatism, la patetism, se impune conștiința nudă față cu sine însăși și cu lumea. Este stimulată participarea nu numai afectivă, ci și intelectuală a receptorilor de artă. Aserțiuni valabile și pentru restul artelor vizuale, pentru sublimarea și reducția la simbol operate de Brâncuși în sculptură, pentru căutările novatoare inițiate de pictura expresionistă și suprarealistă, de constructivism în arhitectură, de apariția geniilor catalane Dalí, Gaudi, Miró, Picasso ș.a.m.d.

Muzica va începe să se emancipeze la rîndul ei din scheme „arhaice”. Accentul pus secole de-a rîndul pe melodie și armonie se va deplasa acum spre explorarea celorlalte componente ale lumii sonore. Sunetul însuși va fi „decupat”, analizat, reconsiderat în valoarea sa intrinsecă. Timbrul, culoarea, intensitatea, la fel ca și ritmul, încep să-și demonstreze valențele revigorante. Jazzul dă impulsul decisiv în privința acceptării improvizației, mișcării libere în cadrul orchestrei, aleatorismului, ca mijloace expresive perfect legitimate de contextul socio-cultural al timpului. Nume ca Stravinsky,

Schönberg, Bartók, Dvořák, Webern, Prokofiev, Enescu, Sibelius, Ch. Ives, Gershwin, Hindemith, Alban Berg, iar mai aproape de noi Boulez, Varèse, Stockhausen, Lutosławski, Penderecki, Xenakis, Cage (în timp ce în țara noastră apar talente componistice perfect competitive pe plan mondial ca Aurel Stroe, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Șt. Niculescu, Pascal Bentoiu, Cornel Țăranu, Nicolae Brânduș, Mihai Moldovan, Liviu Glodeanu, Corneliu Dan Georgescu, Octavian Nemescu, Lucian Mățianu, H. P. Türk, Doru Popovici, Iancu Dumitrescu, Miriam Marbé, Dumitru Bughici ș.a.), constituie garanții pentru o artă a sunetului integrată propriei epoci. O simbioză pe care jazzul o va duce pînă la punctul în care va deveni el însuși un termen generic al muzicii secolului.

Lirica se află într-o relație intimă cu toate genurile artistice, îngemănare, întrepătrundere prin care esențele ontologice îmbracă forme pregnante. E semnificativă în acest sens echivalența cuvîntului *compozitor* în limba germană: *Tonsetzer* sau *Tondichter*, adică „cel ce așază sunetele” sau „poet al sunetelor”. Poezia, ca și jazzul anilor noștri, cunoaște o dezvoltare multidirecțională, înglobînd surse ancestrale, mitologii, folclor, tradiție și inovații, materii prime și forme îndelung decantate, reziduuri și prețiozități, violențe și rafinamente, reflexele citadinismului, subcultura luată în răspăr, feluritele mode și aspirația spre continuitate, totul sub semnul unei alerte intelectuale consubstanțial ironice, programatic ostilă agresiunilor anticulturale, obscurantismelor și fanatismelor ce au desfigurat acest secol.

Astăzi, mai mult ca oricînd, lumea spiritului resimte necesitatea orientărilor plurivalente, nevoia de a fi amply și competent informată, spre a discerne corect autenticul de simpla contrafacere. Artele s-au constituit într-un sistem de vase comunicante. Ele depind una de alta, se intercon condiționează, își asigură reciproc funcționarea. Însăși înțelegerea părții devine imposibilă fără o cunoaștere, fie și numai de suprafață, a ansamblului masivei producții culturale globale. Prin urmare, rolul de orientare, discernămintul criticii, capacitățile ei selective dobîndesc o pondere crescută.

Ne permitem cîteva considerații pe marginea noțiunii de *progres artistic*. Fără îndoială, direcția firească

este de la simplu la complex, de la formele cele mai apropiate de real — spre abstracțiune și stilizare. Pe de altă parte, trebuie ținut cont de multiplele mișcări ciclice din istoria culturii, de alternanța perioadelor clasicizante, stabile, cu cele contestatate, „apocaliptice”. În fond, polarizările clasicism — romantism, tradiționalism — avangardism, coerență — disoluție a formei nu sunt determinate numai de factori externi, ci și de structura irepetabilă a creatorului și a operei sale. Dezvoltarea spirituală înregistrează discontinuități, elipse, salturi peste timp sau stagnări. Pentru a i se asigura condiții normale, se impune o atitudine ponderată, de evaluare lucidă a drumului parcurs, dublată de flexibilitate și permeabilitate față de contribuțiile valoroase ale prezentului. Pentru că, societatea care ar da prioritate reprezentărilor venite din trecut s-ar izola în contextul civilizației contemporane; iar a audia exclusiv muzica de pînă acum un secol ar echivala cu a-i citi numai pe scriitorii de pînă atunci, a accepta numai mișcările dansului clasic, a picta numai în maniera școlilor revolute, a construi după principii arhitectonice perimate etc.

Există o evoluție ineluctabilă, o efervescență proprie mișcărilor autentice de idei prin care asemenea devieri paseiste sunt împiedicate să-și exercite efectul retrograd. Fiecare epocă își creează propria artă, așa după cum conștiința progresează perpetuu. Noul se impune prin dramatice lupte contra inerției, suficienței, lașității. Dar cu condiția respectării simțului măsurii. Așa cum sugerează muzicologul francez André Hodeir: „Pare justificat să preferi o mare operă modernă unei mari opere clasice: prima, mai apropiată nouă decît a doua, ne vorbește într-o limbă la care nu putem fi decît direct sensibili, o dată ce am asimilat-o pe de-a-ntregul. Mai mult decît *Simfonia a IX-a*, *Sacre du Printemps* este muzica noastră; cei care o preferă pe prima celei de-a doua nu mărturisesc oare, în mod implicit, că nu au știut să facă efortul necesar pentru a înțelege capodopera stravinskiană? Dar a prefera o lucrare modernă mediocră unei mari opere clasice este dovada unei judecăți deformată.” (A. Hodeir, *Hommes et problèmes du jazz*, Au Portulan chez Flammarion, Paris, 1954, trad. de C. Ghimpețeanu-Berindei și Gr. Constantinescu, Edit., muzicală, 1967)

Dacă arta e condiționată de epocă, precum și de acumulările anterioare, ea dispune în schimb de capacități prospective fără egal. Opera artistică perenă nu devansează programatic erele, într-o manieră pur anticipativă, ci lucrează din interior, edifică noi spații ale libertății de conștiință. Aceasta explică sentimentul de acută contemporaneitate pe care îl resimțim la întâlnirea cu Ovidiu sau Shakespeare, cu Petronius sau Cervantes, cu Boccaccio sau Lermontov. Piesele lui Georg Büchner, din prima jumătate a secolului al XIX-lea, par scrise nu ieri, ci mâine, ca și cum ar fi parcurs deja experiența teatrului absurd, la fel cum Jarry sau Urmuz preced și stau alături de experiențele avangardei, Swift și Sterne de cele inovatoare ale romanului modern, Coleridge și Whitman de poezia aluvionară a ultimelor decenii etc. Artă înseamnă forță vizionară și capacitate de universalizare. Emanciparea culturală desfășurată cu rapiditate spre finele mileniului la scară mondială a permis creatorilor și receptorilor artei să-și pună mult mai des problema propriei condiții, aducând la dimensiuni aproape incontrolabile cantitatea de mărturii teoretice, de jurnale intelectuale și analize ale procesualității faptelor de artă. Dezvoltarea extensivă nu determină însă și apariția talentelor; le permite doar să se cultive, diminuează riscul pierderii lor.

Din acest succint tur de orizont reies, cu de la sine putere, câteva trăsături dominante ale noii culturi: o reflectare cât mai adecvată a unei lumi convulsionate de transformări; renunțarea la ornamentica facilă, la stricta asociere dintre noțiunile artă — divertisment; adaptarea la rapidele progrese tehnico-științifice; impunerea unor noi simboluri, coduri și limbaje; demitizarea falșilor idoli; extrema luciditate; apropierea de cotidian și disecarea lui pînă la ultimele consecințe; acceptarea elementelor „impure”, a disproporției și distorsiunii ca părți constitutive ale unei estetici integratoare, aptă să se confrunte deschis cu orice fel de probleme; asimilarea tuturor contribuțiilor viabile, indiferent de aria lor de proveniență; existența unui spirit tutelar comun, acela al modernității de structură, al comprehensiunii și considerației mutuale, sub care s-au creat de fapt marile opere ale umanității.

Această înșiruire aleatorie, departe de a epuiza complexitatea aspectelor culturale actuale, nu reprezintă decât schița unui portret-robot ideal. Starea de lucruri prezentă include totodată și factori negativi impietînd asupra evoluției firești a vieții spirituale. Facilitarea accesului la cultură dă naștere unor tendințe de superficialitate, de etichetare grăbită a lucrărilor profunde, nepermițînd adeseori descifrarea lor organică. Apar fenomene grave, cum ar fi proliferarea kitsch-ului în sferele massmediilor, obișnuirea unei părți a publicului cu producții de prost gust etc. Eradicarea acestora devine ulterior o problemă mult mai complicată decât acțiunea decisă pentru o corespunzătoare educație estetică încă din faza de formare a personalității.

Analizînd situația din lumea a treia, venezuelianul Ludovico Silva afirmă că *subliteratura* se definește prin capacitatea sa de a ascunde realitatea socială, cu scopul de a converti timpul liber al muncitorului în „plus-valoare ideologică”. Se produce o *manipulare culturală*, concept prin care e definită acea parte de timp liber a muncitorului cînd energia psihică se transformă în atenție concentrată asupra multiplelor mesaje pe care sistemul le distribuie. O veritabilă industrie ideologică produce cărți, filme, programe de televiziune, cu scopul de a condiționa gusturile maselor populare, de a le manipula gîndirea și imaginația. Drept rezultat are loc o sensibilă polarizare culturală ce servește amortizării inechităților sociale (v. *Manipulación y fabricación de mitos en la subliteratura* de José Luis Méndez, în *Casa de las Américas*, nr. 89/1975).

Această polarizare culturală a dat naștere unui soi de dialog al surzilor între cei denumiți de Umberto Eco „apocaliptici” și „integrați” (*Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Editorial Lumen, 1968). Apocalipticii sunt, după Eco, persoanele care consideră cultura ca un act aristocratic, ca o cultivare asiduă și solitară a unei interiorizări rafinate ce se opune vulgarității maselor. Pentru aceștia cultura de mase e, prin definiție, anticultura. În contrast cu această poziție, integrații afirmă că din moment ce televiziunea, filmul, radioul, ziarele, edițiile populare pun astăzi produsele culturale la dispoziția tuturor, trăim o epocă de amplificare a cîmpului cultural în care se realizează, final-

mente, o autentică cultură populară. Pe integrat nu-l preocupă faptul că produsul cultural vine de sus sau de jos, sau că e confecționat de ideologi lipsiți de scrupule pentru consumatori fără apărare. De aceea, în timp ce apocalipticii elaborează mereu teorii despre decadentă, integrații preferă să producă, să acționeze, emițându-și în mod regulat mesaje, fără a teoretiza aproape niciodată. Pentru Umberto Eco, prezența unui grup cult de producători nu o exclude pe aceea a unei mase care să se bucure de produsele primilor; dimpotrivă, integrarea acestor două elemente va fi singura modalitate de a se ajunge la o adevărată cultură democratică. Pentru că „situația cunoscută sub numele de cultură de mase se produce în momentul istoric în care masele intră ca protagoniste în viața socială și participă la problemele publice”.

Regretabile perturbații pot apărea și în sfera culturii noastre. Problemele cultivării gustului sunt încă departe de a fi fost rezolvate. În cadrul revistelor românești de cultură s-a vorbit adesea despre o anumită confuzie manifestată în rîndurile publicului cu privire la axiologia artei contemporane. O civilizație în plină afirmare își poate asigura atingerea scopurilor numai printr-o judicioasă apreciere a valorilor. Acestea nu sunt nicăieri atît de numeroase încît societatea să-și permită luxul de a le ignora. Promovarea mediocrității implică riscul repercusiunilor incontrollabile, cu acțiune nefastă în timp.

Prezența unor atari contradicții, abia conturate aici, obligă la o gîndire estetică mai meleabilă. Criticii modernismului îl vor acuza de eclecticism, de acceptare oportunistă și snoabă a amestecului concepțiilor celor mai diverse, de dragul noutății. Dar arta nu este doar filosofie. Ea nu reprezintă expresia, transpunerea mecanică a unei ideologii. Domeniul culturii nu poate fi divizat, în funcție de criterii exterioare, în valori pozitive sau negative, deoarece optica maniheistă exclude însăși substanța demersului artistic.

Vedem evoluția actuală mai degrabă în consens cu revenirea spre esențe, îmbogățită de experiența istorică parcursă. Clasica observație asupra inițiativelor romantice continuate în arta modernă, unde „*sincretismul* a

reapărut ca tendință estetică deliberat concepută, de contopire a artelor într-o artă „totală”, organic unitară (R. Wagner, simbolismul, mișcarea Bauhaus etc.)» (v. *Dicționar de filozofie*, Edit. politică, București, 1978), re-suscitează, în fapt, starea inițială a expresiei artistice: contopirea elementelor culturii în forme **spontane**, directe, similare ethosului folcloric. La fel ca și acesta din urmă, arta sincretică a prezentului neglijează tot mai frecvent împărțirile artificiale pe genuri, acordând deplină prioritate conținutului afectiv-ideatic „sudat” în expresie.

Libertățile cucerite în domeniul formei devin însă inoperante dacă nu se susțin prin substanță, onestitate a atitudinii creatoare, talent, travaliu și cultură. Singure aceste constante pot asigura unitatea atotcuprinzătorului edificiu spiritual contemporan. Fie că-l vom denumi sincretic, fuzionist, sintetic sau chiar eclectic, actualul univers artistic fascinează prin amplitudinea fără precedent a perspectivelor sale.

JAZZ ASTĂZI:

NOTE PENTRU REDEFINIREA UNUI CONCEPT

1. Citeva observații privind receptarea jazzului — la începutul deceniului 9

Este receptat jazzul în mod adecvat? Care e atitudinea generală, dar mai ales ce, cum și cât din această muzică ajunge realmente la cunoștința destinatarilor? O consecință, de luat în seamă, a suprasolicitărilor și uzurii specifice timpurilor noastre pare să fie dezorientarea, oboseala, blazarea unei bune părți a publicului. Publicul, adică oamenii, două noțiuni pe cât de vagi, pe atât de necesare ca scop, fie el și himeric, al creativității. Fără cel puțin iluzia comunicării (dacă nu acum, atunci măcar peste timp), gestul artistic ar fi frustrat de motivația umanizantă, s-ar reduce la absurd.

Idealul estetic marxist presupune instituirea unui climat în care masele să aibă acces la formele cele mai semnificative ale culturii. Ce este semnificativ în cultura modernă? Răspunsurile ar putea face obiectul unui întreg tratat. Consemnăm doar câteva repere: opera trebuie judecată în raport cu forța realizării sale estetice, în raport cu abilitatea ei de a formula strategii ale decodării, alinării/ameliorării condiției umane specifice epocii. Opera e semnificativă și prin impactul ei social, prin capacitatea de iradiere ideatică, însă la acest punct e necesară precizarea că relația dintre valoarea ei intrinsecă și aria difuzării nu e, din păcate, direct proporțională. În plus, nu se mai poate face abstracție de *orizontul de așteptare* al contemporanilor noștri. Acest concept, foarte în vogă, a fost lansat de esteticianul german Hans Robert Jauss în studiul său *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (inclus în volumul *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1971). Aplicat la istoria li-

terară, demersul reconstrucției unui orizont de așteptare «corectează influența exercitată asupra judecății estetice de către normele unei concepții clasiciste sau moderniste despre artă și ocolește recursul la un așa-zis „spirit al vremii”. El face să apară clară diferența hermeneutică între înțelegerea trecută și prezentă a unei opere, ia cunoștință de istoria receptării, mijlocind între cele două orizonturi, și pune sub semnul întrebării dogma platoniciană a metafizicii filologice, falsa evidență a unei esențe poetice atemporale și întotdeauna actuale, revelate de textul literar, ca și cea a sensului obiectiv dat odată pentru totdeauna și accesibil nemijlocit interpretului». (H. R. Jauss — *Istoria literară ca provocare a științei literaturii* (fragmente) *Viața românească*, 10/1980) Rămânând, o clipă, în domeniul literaturii, să cităm și comentariul traducătorului în română al lui Jauss, Andrei Corbea: «... Jauss pare chiar să dea prin a sa *estetică a receptării* o rezolvare faimoasei dificultăți, semnalate de Marx în aceeași *Introducere la Critica economiei politice*, de a explica de ce arta și epopeea greacă, legate prin geneză de anumite forme de dezvoltare socială pe care le „reflectă”, „ne procură încă și astăzi o desfătare artistică” și „servesc drept normă și model inegalabil”, rezolvare ce se sprijină tocmai pe deplasarea centrului de greutate al istoricității de la calitatea documentară, pasivă, de simplă reflectare prin și de către literatură a unei realități genetice, către ipostaza existenței procesuale a operei, în și prin receptarea de către un public în neconținută schimbare, față de care potențialul ei semnificativ nu și-a epuizat resursele». (*Critica și istoria literară sub semnul esteticii receptării* — V. R., 10/1980)

Sfera de acțiune a „provocării” lui Jauss e imposibil de limitat la literatură. Apare foarte legitimă tentația de a o aplica și muzicii, acest pol abstract al lumii artistice. Cum am putea defini Erwartungshorizontul muzical din perspectiva momentului actual? Dar, mai întâi, al cui orizont? Al meu, al tău, al amicilor noștri, al unei comunități sociale? Conceptul lui Jauss pare a lua în considerare un fel de receptor ideal, întruchipînd suma cunoștințelor literare, a gusturilor, preferințelor, idiosincraziilor unei epoci.

În muzică sunt evidente stratificări istorice greu de conciliat, acumulate și datorită condițiilor materiale de difuzare mult mai complicate decât în cazul literaturii. „Tiparul” sonor se naște cu secole după cel vizual: imprimările pe benzi și discuri vor determina democratizarea răspîndirii muzicii. Abia după anii '50 ai secolului nostru există bazele concrete pentru formarea unui auditoriu extins, bine informat, cu spirit de discernămint, apt să depășească delimitările arbitrar instituite de-a lungul timpului. Rigiditatea gusturilor, prejudecățile încarnate referitoare la „imuabilitatea” genurilor încep să cedeze locul unei înțelegeri integratoare a lumii sonore, sensibile față de nuanțele cele mai specioase, față de sursele ancestrale și manifestările insolite, față de întreg spațiul sonor. Jacques Attali remarcă în *Bruits — essai sur l'économie politique de la musique* (fragmente traduse au apărut în *Secolul 20*, 1—2—3/1980): „Cunoașterea occidentală face, de douăzeci și cinci de secole, tentativa de a vedea lumea. N-a priceput că lumea nu se privește, se aude. Nu se citește, se ascultă.

Știința noastră a vrut totdeauna să supravegheze, să numere, să abstragă și să castreze simțurile, uitînd că viața este zgomotoasă și că numai moartea este tăcută: zgomotele muncii, zgomotele oamenilor și ale animalelor. Zgomote cumpărate, vîndute sau interzise. Nimic esențial nu se petrece fără ca zgomotul să fie prezent”.

Există, așadar, șansa (înmagazinarea sunetului în fonoteci) de a privi în perspectivă totalizatoare experiența muzicală a lumii. De la inflexiunile cîntecelor primitive, de la frunza dusă la buze, pînă la sunetele emise electronic. Un cîștig al revoluției informaționale, ce răstoarnă complet schemele osificate impuse de gîndirea muzicală conservatoare. Conservatorismul în muzică (vezi însăși denumirea instituțiilor de învățămînt superior afectate artei sunetelor) este, conform unor opinii acreditate, un fenomen mai pronunțat decât în alte arte. Îndrăznim a crede că la mijloc se află și cauze de ordin psihologic. Preluînd o idee a anglistului clujean F. Nădăban, vom spune că muzica acționează asupra conștientului prin intermediul primului sistem de semnalizare. Senzația e creată primar și evocă *prin asocia-*

ție, în limitele experienței personale a fiecărui ascultător. O artă, deci, a reacției subiective violente. Sunetul merge, cum se spune, la inimă, „cheamă” impresii, imagini, idei mult mai personale /intime/ subiective decât orice alt material artistic, tocmai prin caracterul său impalpabil. Nu e de mirare că adeziunile sau intoleranțele sunt în acest domeniu mai vehemente. A-l convinge pe un fanatic al operei tradiționale să vizioneze un concert de rock e la fel de greu ca și a-l invita pe admiratorul sentimentalelor române la o audiție Stravinsky și invers. Dar incompatibilitățile nu se referă numai la genuri, ci și la perioade. Disputa dintre spiritul înnoitor și cel retrograd rămâne permanent actuală. În luptele pentru stabilirea „adevărului” muzical, participanții se simt implicați în primul rînd cu *trup și suflet*, abia apoi încearcă (dacă încearcă) să raționeze detașat.

Iată însă cum secolul XX aduce și în muzică acel spirit de contestare a oricăror dogme, prin care orizontul de așteptare devine atotcuprinzător. Acest din urmă epitet necesită cîteva precizări: receptivitatea față de tot ce este muzică implică, dialectic, o riguroasă selecție. Abolirea segregaționismului care s-a manifestat în interiorul muzicii de-a lungul istoriei nu înseamnă renunțarea la spiritul critic. Din contră, rolul acestuia este mult sporit. Criticii vor ține cont — în acțiunea lor de igienă a gustului — de spațiul cultural calitativ nou creat prin extinderea periplanetară a interdependențelor socio-economico-politice. Ariditatea, trepidățiile, temerile, speranțele vieții contemporane își găsesc reflectarea în cerințe spirituale complexe, supuse evoluțiilor permanente. „Setea” de cultură e o necesitate vitală. Fără satisfacerea ei, organismul social riscă să piară, atrofiat de o uscăciune dezumanizantă.

Ce fel de muzică se așteaptă? După popularitatea momentană, s-ar crede că majoritatea preferă subprodusele deconectante oferite de o industrie a manipulării impulsurilor juvenile. Soluție facilă, rezultată din comoditatea — condamabilă! — a subiecților înșiși, inapți să-și autosondeze adevăratele interese muzicale. Sursă latentă de frustrare. Bizare cazuri de intelectuali tineri refuzînd orice informație asupra muzicii noi. Sursă de confuzii, infirmitate gravă în receptarea artei moderne.

Se pot studia avangardele literare sau plastice, fără a le cunoaște (măcar pur informativ) pe cele muzicale, coregrafice, cinematografice, arhitectonice? Se pot face analize structuraliste pe text, în timp ce gustul muzical gravitează undeva în jurul wagnerianismului? Ipoteza contrară evidențiază clar absurditatea unor asemenea atitudini: ce muzician al acestui secol nu s-ar compromite dacă ar afirma că nu poate să accepte poezia scrisă de la Baudelaire încoace, proza inaugurată de Dostoevski sau dramaturgia aflată în descendența unor Büchner, Caragiale, Cehov, Strindberg sau Jarry?

Interpretînd fenomenul comercializării muzicii sub spectrul consumismului, Jacques Attali descoperă și alte resorturi ale pasivității unei părți a publicului: «Contrar ideilor la modă astăzi, triumful capitalismului privat sau de stat nu rezidă în faptul de a fi știut să capteze dorința de diferențiere prin marfă, ci în acela de a fi știut să meargă mult mai departe pentru a face să fie acceptată identitatea seriei ca refugiu colectiv în fața neputinței și izolării. S-a petrecut „un terorism temperat de fericire, fericirea fiecăruia plasat la locul cuvenit” (Censor — *Véridique rapport sur les dernières chances du capitalisme en Italie*). Căci, odată cu discul, ca și cu toată producția în serie, securitatea primează asupra libertății: se știe că nu se va întîmpla nimic, deoarece viitorul este dinainte gravat». Muzica repetitivă, perfect reprezentată de producțiile anonimizante ale curentului *disco*, devine simbolică „opțiune” a *omului-replică-a-originalului-său*, depersonalizat, supus fără condiții divertismentului vid. „Repetarea devine plăcere, ca și muzica repetitivă: prin efect hipnotic. Tineretul de astăzi este, poate, pe cale de a experimenta această ultimă și fabuloasă canalizare a dorințelor. Într-o societate în care puterea este atît de abstractă încît nu mai poate fi atinsă cu mîna, unde cea mai mare dintre amenințările resimțite este singurătatea și nu alienarea, conformitatea la normă se transformă în bucuria de a fi apartenent, acceptarea neputinței se instalează în confortul repetării”. (Cf. Jacques Attali, op. cit., subl. Attali)

Dacă asemenea constatări se referă la muzica pentru tineret, viciată de ingerințele criteriilor comerciale,

accentuate în ultimul deceniu, jazzul își definește acum poziția de contrapondere față de tendințele uniformizatoare, destructive din muzică. Nu e vorba de o soluție *deus ex machina*, ci de îndelungi decantări care au condus la recunoașterea, mai mult sau mai puțin explicită, a jazzului drept *summum* al vitalității muzicale, la finalul acestui mileniu. „Portretul robot” al unui *homo novus* ideal pleacă de la premisa interesului pentru cultură. A pune la îndoială rolul acesteia în reglarea raporturilor dintre individ și realitățile adesea conflictuale ar periclita însăși perpetuarea civilizației noastre, cu atâtea suferințe edificată. Aspirația către o existență demnă, eliberată de terori obscurantiste și degradări în violență, oferă baza unei judecăți ponderate asupra raporturilor dintre individ și muzică astăzi. Realitatea, noile determinări existențiale, ritmurile pe care le trăim, în care trăim, extinderea cunoașterii, libertatea de care dispun acum mai mulți oameni decât în toate epocile trecute cumulate, totul ne determină predispoziția virtuală pentru jazz. Că aceasta rămîne prea adesea în stadiul embrionar și nu se împlinește prin cunoaștere e încă un adevăr. Dar orizontul așteptărilor noastre muzicale pune în centrul său (chiar dacă numai subconștient) acel cumul calitativ sonor pe care îl numim, convențional, jazz. Se ridică prin urmare întrebarea: dacă jazzul devine cu timpul chintesența muzicală a secolului XX, dacă publicul în aspirațiile sale intime tinde să îl accepte ca atare, de ce persistă și forme de inaderență, interpretări tendențioase, încercări de minimalizare sau chiar opoziție față de spiritul deschis, novator, stimulator al acestei muzici? Și, apoi: Ce se poate face pentru „actualizarea”/aducerea la suprafața conștiinței a afinităților potențiale sus-numite?

Mai întâi să precizăm că jazzul exclude ideea comodității intelectuale, a consumismului lipsit de discernămint pe care îl practică mulți hedoniști de tip nou. Jazzul este inconfortabil, pentru că refuză neadevărul. Un refuz activ. În locul perfecțiunii sterile trec pe primul plan relativitatea condiției umane, problematizarea și atitudinea comprehensivă. În locul tiraniei — libertatea. Chiar la propriu! În volumul lui Joachim—E. Berendt *Ein Fenster aus Jazz* (Fischer Taschenbuch Verlag, 1978), Albert Mangelsdorff remarca, într-o discuție

cu autorul: „Nu cunosc nici un muzician de jazz care să aibă o orientare politică de dreapta. Asta nu poate fi o întâmplare”. Iar Berendt adăuga: „Asifel stăteau lucrurile și în timpul nazismului: în nici un grup uman nu te simțai mai la adăpost de naștiți ca între jazzmeni”. Mangelsdorff, muzician de înaltă clasă, consideră că însăși muzica de jazz determină o asemenea atitudine progresistă: „Spontaneitatea, improvizatoricul, expresia proprie, personală, sound-ul — toate acestea constituie momente ce nu se încadrează ușor în categoriile gândirii de dreapta”.

Consumatorul de artă de tip mic-burghez va fi primul lezat de forța frustă a exprimării jazzistice. Somnul rațiunii e deranjat de exploziile bateriei sau mugetele saxofonului, drept care aspirantul la bucuriile căldute ale kitsch-ului tresare speriat: bine, dar unde e frumusețea, unde e armonia? Unor oameni cu o educație estetică precară sau vizibil retardată va fi poate necesar să li se explice că aceste concepte au suferit transformări, dictate de evoluția civilizației însăși. Așadar, anumite preliminarii sunt indispensabile, sau, mai clar, jazzul este artă și trebuie abordat cu multă seriozitate. Ne ferim de a da rețete în această privință. Ca și în alte domenii, efortul de autoeducare conduce, probabil, la satisfacțiile cele mai sigure. Însă, de la un anumit punct, cunoașterea nu își mai este suficientă sieși. Apare necesitatea împărtășirii, a confruntărilor de opinii, necesitatea climatului propice. Primii vizați în acțiunea de difuzare a cunoștințelor sunt cunoscătorii, „experții”. Presiunea exercitată de ei va crea în cele din urmă și cadrul material de manifestare: emisiuni radio-tv, festivaluri, discuri, reviste și cărți de specialitate.

Bizară, în tot acest context, rămîne atitudinea de indiferență a multor intelectuali. Nu e vorba de aceia pe care cine știe ce infirmități fizice îi țin departe de lumea sunetelor organizate. Anatol Vieru prezenta problema, într-un eseu intitulat *Intelectualii și muzica* (*Ramuri*, nr. 12/1980), în următorii termeni: „Opiniile lui Adorno cu privire la permanentele tendințe de sistematizare integrală manifestate în muzica europeană m-au făcut să meditez încă o dată la motivele pentru care atitudinea intelectuală rămân departe de fenomenul muzical, in-

capabili de a-l îmbrățișa. Îndrăznesc să spun că această îndepărtare devine uneori cronică: morala curentă a omului de cultură îl consideră îndreptățit să fie imun la muzică. Intelectuali care roșesc la descoperirea oricărei fisuri în cunoștințele lor zîmbesc cu candoare la probele de ignoranță muzicală, ignoranță pe care o și exaltă cu voluptate.

Pentru toate acestea există o motivație pe care o scoate în evidență demersul lui Adorno; el arată că tensiunea evoluției artei muzicale europene vine din contrastul puternic între raționalismul integrator și aspectul mimetic prerațional al muzicii. Omul de cultură la care mă refer aici rămîne dezarmat atît în fața caracterului eterat pe care îl are mimesisul muzical, cît și în raport cu raționalizarea muzicală, atît de riguroasă în abstracțiunea ei. Puținătatea anecdotei în muzică îl exasperează și atunci intelectualul nostru, boicotat de imaginație, boicotează la rîndu-i muzica".

Remarcam înainte că jazzul li se pare multora inconfortabil. Ascultată neglijent, în grabă, această muzică aduce adeseori, în locul bucuriei așteptate, senzații hilare, mergînd pînă la deprimare. O tînără îi mărturisea amicului ei, pasionat de jazz, că ea nu poate suporta o muzică atît de tristă. Cu greu s-ar observa exact momentul în care eventualele mirări ale începuturilor (ce pot dura ani de zile) încep să se metamorfozeze lent în plăcere. O plăcere acruț-amară-subtilă, un deliciu încărcat de aprehensiuni, o „stază” conținînd ingredientele intelectualității moderne. Orice speranță de defulare în frivolitate se vede rapid contrariată. Orice morgă elităristă, de asemenea. Jazzul, ne place să credem, rezolvă o dilemă ce risca să cliveze definitiv spațiul sonor în două tabere ireconciliabil opuse: confruntarea dintre muzica facilă, sortită consumului și destinderii ieftine, iar la celălalt pol, muzica „serioasă”, atingînd limite ce impun o specializare de-a dreptul ascetică din partea auditorilor. Situat „la centru”, jazzul îmbină și satisface înclinații umane atît de diferite precum destinderea și meditația, ludicul și gravitatea, desfătarea imediată și gîndirea prospectivă ș.a.m.d. Lecția jazzului e una a toleranței. Victimele sale indirecte vor fi extremiștii și teroriștii vieții culturale (în speță, ai celei muzicale).

Așadar, dacă arta modernă nu exclude un anume hedonism de esență superioară, jazzul îl generează într-o măsură perfect comparabilă cu operele consacrate din literatură, balet, plastică, arhitectură, film, interpretate și integrate în spiritul timpului nostru. Cel ce va găsi motive de încântare citindu-l pe Kafka, urmărind o piesă de Mrożek sau un film de Buñuel, privind un balet al lui Béjart, un ansamblu arhitectonic gândit de Oscar Niemeyer sau sculpturile lui Carl Milles, nu poate rămâne insensibil în fața arcadelor spectaculoase edificate de clarinetul bas al lui Eric Dolphy, a țesăturilor pianistice tensionate create de Bud Powell, Paul Bley, McCoy Tyner, Keith Jarrett sau Mal Waldron, a jerbelor trompetistice emise de Miles Davis, Dizzy Gillespie, Lester Bowie, Enrico Rava, Tomasz Stańko, Kenny Wheeler, Manfred Schoof etc.

Sunt și cazuri de refuz obstinat al oricărui contact cu jazzul. Când apare la indivizi ce se vor culti, atare atitudine denotă necunoașterea propriilor interese. Adeseori, cauza constă într-o deplină ignoranță, sau în grave confuzii. Multă lume mai identifică jazzul cu muzica de dans convențională a unor decenii revolute. Or, șansa jazzului este de a oferi, în forme particulare, concentrate ale sensibilității și aspirațiilor muzicale actuale. Beatitudinea nu e simplu scop, ci o purtătoare de semnificații și conținuturi ce fuseseră secole în șir apănajul muzicii „grele”. Reprimînd edulcorări neavenite, jazzul se manifestă totuși ca o artă situată în descendența ideii clasice a utilităților dulci. Pentru revelarea noului concept jazzistic, situat la punctul interferențelor dintre experiențele muzicale cele mai diferite, criticul aflat într-o acțiune de pionierat cum e cea de față își va permite chiar anumite licențe. Frumusețea se cere a fi împărtășită, în fața ei singurătatea devine apăsătoare, gîndea Mateiu I. Caragiale. În încercarea noastră de a convinge diverse categorii de ascultători să-și îndrepte atenția (cu maxim profit) spre jazz, figurează de aceea și anumite reminiscențe patetice, unele note de exaltare puțin specifice atitudinii critice raționaliste. Să ni se permită însă constatarea că denudarea de podoabe, expulzarea metaforelor, adaptarea la realități mai aride nu exclude din muzică, și cu atât mai puțin din jazz, con-

stanta emotivității. O doză de empatie poate mai mare decât în alte arii teoretice condiționează critica de jazz. În același timp, formula *energetismului muzical*, pentru care pledează Anatol Vieru, este pe deplin justificată în circumstanțele receptării de acum: „muzica poate privi realul de la mare înălțime, se poate infiltra în structura lui intimă, dar nu poate căpăta forma lui. Muzica șterge urmele particulare ale trăirilor, fiind, înainte de toate și în cele din urmă, o formă de energie”. (*Muzici paralele. Skriabin—Enescu—Bartók*, Ramuri, nr. 5/1981)

Am pus semnul egalității între sensurile degajate de jazz astăzi și „frumusețe”, tot în accepțiunea ei adusă la zi. Sigur că a defini univoc și unitar o estetică a acestui moment este imposibil. Conștiința critică a secolului nostru, trecută prin experiențe apocaliptice, dispunând de inepuizabile resurse informaționale, are pentru prima dată perspectiva quasi-integrală a stratificărilor culturale mondiale. Nu se pune deci problema nivelării, ci tocmai a evidențierii vîrfurilor acestui peisaj planetar. Vitalitate, energetism, intensitate: atributele incontestabile ale jazzului permit redefinirea sa drept un concept deschis, un loc geometric în care se conciliază/sintetizează/prelucrează „date” provenind dintr-o mare varietate de tradiții, tendințe și dezvoltări muzicale. Ca specie, jazzul iese net din cadrele subculturii comerciale, „umanizează” (ca să nu spunem „popularizează”) experiențele cele mai îndrăznețe ale muzicii numite serioase, dar își păstrează nealterate virtuțile proprii, inițiale. Muzicologul german Jürgen Hunkemöller constată că „jazzul este în mod virtual *folclor*, *muzică de destindere* și *muzică serioasă*, indiferent dacă la origini era cu adevărat așa ceva...” (J. Hunkemöller, *Zur Gattungsfrage im Jazz*, Archiv für Musikwissenschaft, 1/1979, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, p. 67). Prin urmare: cine sunt cei care vor decide, de, la, caz la caz, dacă una și aceeași muzică va fi încadrată o dată într-un fel, altădată într-altul, într-un anumit context general muzical? Hunkemöller insistă asupra rolului receptorului în această decizie: „Receptorul individual — aflat într-un triumphi compus din propria tradiție culturală, situația personală și din ființarea structurală a unei anumite muzici — deține acum cheia definirii speciei (*Gattungsbe-*

stimmung); el o deține în sensul unei privatizări a speciei (*Gattungsprivatisierung*)". (Cf., *op. cit.*, p. 67).

Cum o critică de jazz serioasă și pe cât posibil obiectivă nu e de conceput fără o largă cuprindere (atât a fenomenelor de specialitate, cât și a celor culturale în ansamblu), ajungem din nou la ideea că expertul, „omul de încredere”, este acela care *știe să asculte*, cu maxim discernământ, reprezentările sonore în ansamblul lor. Așa cum pentru un scriitor imersiunea în realitate e o premisă a creației, adevăratul cunoscător nu-și poate permite excesul negațiilor apriorice. J.—E. Berendt detectează următoarea antinomie: «Lumea albă, burgheză, tinde să delimiteze muzicalitatea și dragostea de muzică în tipuri de muzică întotdeauna clar definite; lumea jazzului tinde spre lărgirea, spre deschiderea către „everything”, către *întreaga* muzică» (Berendt, *Ein Fenster aus Jazz*, p. 384). Deschiderea înseamnă pentru muzicianul de jazz, cum observă pertinent Berendt, „să asculte, să asculte și iar să asculte, și numai după aceea, așadar după ce a ascultat, să respingă o parte, dar și să accepte o altă parte”. (Ibid, p. 387).

Un ascultător al sus-amintitelor *Eseuri-jazz* se mira că autorul lor era capabil să pledeze cu aceeași căldură pentru Muhal Richard Abrams, Ellington, Barry Altschul sau Phil Woods, pentru un duo de ghitare sau pentru un solo de vibrafon, pentru un disc unde Don Cherry își trimite razele trompetei spre suprafața moale a sitarului mînuit de Collin Walcott (mediu suprasaturat de fascinația pentru India), sau pentru producțiunile înfierbîntate, melanj de percuție, rom, zahăr, fructe și arome tropicale, ale grupului cubanez *Irakere*. Explicația vine de la sine: cantonarea într-un spațiu restrictiv, în dogme stilistice impuse, ar ucide jazzul, l-ar face tern, repetitiv, i-ar anihila calitățile specifice. Există pasionați ai unui singur stil, ai unui singur instrument, ba chiar ai unei singure formații. Asemenea monomanii degradează condiția (pseudo-)jazzmanului pînă la nivelul obtuzității adolescentine, incapabilă să vadă dincolo de anumite modele fixate de obicei prin presiunea sistemelor comerciale. Încă o dată: remediul cel mai sigur este cultura, dar aici lucrurile nu mai depind integral de ceea ce se oferă individului, ci și de modul cum își înțelege acesta procesul auto-edificării spirituale.

2. Jazzul — inspirator și inspirat

Conceptul de jazz, așa cum încercăm să-i stabilim liniile de forță acum, înaintea „asaltului final” din ultimele două decenii ale secolului, etalează un tot mai pronunțat caracter de catalizator al artelor. A studia doar implicațiile pur muzicale, tehnice ale jazzului ar fi o operațiune sterilă, pentru că el însuși se definește prin vitale raportări la domeniile spiritualității. Nu intenționăm o trecere în revistă a efectelor benefice produse de această muzică asupra contemporanilor noștri. Mulți le mărturisesc, indiferent de mediul social din care provin, sau de formația lor estetică. Totuși, în asemenea cazuri, mai eficientă este referința directă la anumite personalități creatoare, cu un prestigiu consolidat. Am cunoscut mulți intelectuali cu solide cunoștințe despre cultura franceză, care se mirau descoperind nume ca Jean Cocteau, Boris Vian, Jacques Réda, Alain Gerber, Philippe Sollers, printre oamenii de litere profund legați de jazz. Piet Mondrian, precursor al efervescenței artelor plastice din ultimele decenii, vedea în jazz și coregrafie „forme ale purei vitalități”, investindu-le cu titlul de simbol al „coincidenței contrariilor” (v. Victor Ieronim Stoichiță, *Mondrian*, Edit. Meridiane, 1979). Tablouri ca *Broadway Boogie-Woogie* sau *Victory Boogie-Woogie* vorbesc despre efortul de transcendere în jocuri de linii și culori a unei posibile și necesare înfrățiri între arte. În același timp, ele anunță o întreagă mișcare plastică pentru care muzica (jazzul) nu mai constituie deloc un corp străin, o lume aparte, impenetrabilă. Atunci când, la finele deceniului 8, o expoziție itinerantă consacrată artelor plastice în S.U.A. ne vizita țara, spectatorii n-au fost cîtuși de puțin surprinși să audă — repetîndu-se ca un leitmotiv sonor, emis prin difuzoare abil mascate — o aceeași frază pianistică interpretată de Bud Powell (am găsit-o mai tîrziu pe un disc intitulat *The Lonely One — Singuraticul*, cu înregistrări din 1955, unde contrabasistul și bateristul acompaniatori rămăseseră neidentificați de către producători, fapt ce li se va fi părut sugestiv organizatorilor expoziției!). Demonstrațiile de *action painting*, filmele, biblioteca reușeau să completeze expoziția cu alte tri-

miteri spre teatru, poezie, dans, disc ș.a.m.d. Trăim un timp în care ecumenismul estetic e nu numai posibil, ci și necesar. Spiritualitatea contemporană a fost, este atât de agresată, încât nu-și mai poate permite luxul propriei subminări. Se cuvine a fi citată la acest punct o cugetare ce-i fusese inspirată scriitoarei Ingeborg Bachmann de statul pe care îl descria Musil în *Omul fără în-sușiri*: „Nu numai cazul Kakanien a arătat că gândirea în ideologii închise conduce direct la război” (revista *Akzente*, nr. 1/1954).

La 11 mai 1922, când prozatorul american F. Scott Fitzgerald îi trimitea editorului Maxwell Perkins o scrisoare prin care își justifica alegerea titlului *Tales of the Jazz Age* pentru un volum de povestiri, puțini s-ar fi încumetat să anticipeze forța de sugestie de care termenul *epocă a jazzului* (*Jazz Age*) avea să se încarce odată cu trecerea anilor. Ceea ce putea fi luat drept o scripă momentană s-a dovedit a depăși cu mult limitele simplei conjuncturi. Acum, la începutul deceniului nouă, orice tentativă de definire obiectivă a climatului cultural mondial va include cu necesitate, printre componentele sale esențiale, limbajul jazzistic. Impactul social-artistic al acestuia, net superior anilor '20, ar justifica reluarea formulării fitzgeraldiene, cu diferențierile și schimbările de perspectivă corespunzătoare. Acceptând ideea unei „noi ere a jazzului”, începută pe la 1968—69, prin mișcarea de apropiere treptată între muzicienii de elită și publicul (îndeosebi cel tânăr) mereu mai receptiv, ar fi relevantă o comparație succintă a celor două perioade aflate în discuție: anii '20 sunt martorii pătrunderii impetuoase, spontane, a jazzului în circuitul societății americane. Bulversarea valorilor pe care se fondase viața lumii noi are loc prin acțiunea cumulată a unor factori primenitori — o „generație pierdută” exprimată viguros pe plan literar de scriitori ca Fitzgerald, Dos Passos, Hemingway, E. E. Cummings etc., o artă nouă — filmul, o muzică deconcertantă prin sinceritatea ei aproape naivă — jazzul. Marcus Cunliffe descrie astfel mentalitatea momentului respectiv: «Sufletul liber trebuie să caute libertatea: acesta era imperativul categoric al anilor 1920, așa cum fusese și pentru Thoreau — deși cu un accent diferit. (...) Individul trebuie să umble desculț, metaforic și chiar la propriu:

scrierile timpului sunt pline de oameni care își scot pantofii, și uneori și hainele, ca să umble prin iarbă și să se întindă pe pământ, ca să-l simtă aproape. Civilizația era considerată agresivă; prin contrast, se exalta tot ce era primitiv. Negrul, cu „rîsul lui întunecat”, era privit cu multă invidie, deoarece cunoștea secretul artei de a trăi, pe care lumea albilor o uitase». (M. Cunliffe — *Literatura Statelor Unite*, EPLU, 1969, p. 291)

Asemănarea cu „programul” pacifist hedonist al mișcării hippy din anii '60 e frapantă. Numai că, în timp ce predecesorii, revoltații de după primul război mondial s-au lovit de bariera inexpugnabilă a mării crize din 1929, fiind ulterior recuperați într-un mecanism social pentru care epoca jazzului apusese, generația protestatarilor împotriva războiului din Vietnam a reușit să producă mutații ample în mentalitatea americană, pregătind deschideri culturale inedite. În acest context, prin raportări permanente la patrimoniul artistic mondial, prin democratizarea accesului la noi ipostaze estetice, atît pe plan local-național, cît și universal, jazzul este de acum recunoscut printre formele de expresie culturală majore ale contemporaneității. Din simplu adjuvant al exploziei juvenile, el s-a transformat într-o replică dată cu gravitate timpului accelerat spre paroxism. Astfel ni se oferă, în fapt, și explicația universalizării progresive a acestui limbaj relativ recent.

Prin jazz se configurează astăzi, mai mult ca oricînd, un rezervor potențial de sugestii apte să stimuleze creatori din toate domeniile artei. Nu e vorba de o intruziune în teritoriile altora, ci de o luare la cunoștință despre existența unui „cîmp gravitațional” comun artelor contemporane. Dacă în sculptură, arhitectură sau pictură alchimia aceasta e mai greu sesizabilă, producîndu-se, ca și la scriitori, mai degrabă la nivelul intim al personalității artistului, în schimb artele spectacolului (teatru, balet, film) pot beneficia „pe față” de inspirația jazzistică. Din ce în ce mai frecvent se vorbește despre „interpretul total”, atît în teatru, cît și în balet sau în muzică. Actorul apelează la tehnicile de control ale corpului specifice dansului, balerinii combină mișcările clasice cu elemente teatrale contemporane (pasaje vorbite, declamate sau chiar cîntate, vocal sau instrumental), muzicienii s-au obișnuit deja cu ideea de *teatru*

instrumental. Pentru acreditarea acesteia din urmă în rîndurile publicului românesc, se cuvin meritate elogiul formației *Ars Nova* din Cluj-Napoca, condusă de Cornel Țăranu. Așa cum gruparea AACM promovează, în numeroasele sale avataturi, jazzul progresiv, *Ars Nova* dispune de acea elasticitate în alcătuirea orchestrală care îi permite să redea convingător piese reprezentative ale muzicii compuse contemporane. (*Diastaza compus-improvizat* face parte dintre ultimele voaluri ce mai filfiiie pudic între teritoriul concertistic de factură tradițională și jazz.) La un concert din vara anului 1981, percuționistul Grigore Pop a interpretat în manieră „totală” trei piese de percuție solo ale lui Nicolae Brânduș. Operația de virtuozație interpretativă era însoțită de o concentrare în planul gesticii, al mimicii, de intercalarea unor tipurituri și pași de dans din Oaș, de utilizarea integrală a spațiului scenic și a sălii de concert (în prima din cele trei părți soloul de percuție avea loc pe fundalul sonor al unei sirene plasate într-o încăpere vecină, apoi interpretul își continua „rolul” utilizînd zgomotul de fond al undelor scurte dintr-un radio portativ, iar pentru ca spectatorii să fie siguri că reprezentația s-a terminat, interpretul-actor părăsea scena trîntind ușa). Tot pe scena studioului experimental al Conservatorului clujean evolua, la 23 iunie 1981, contrabasistul italian Fernando Grillo. Două ore de recital în care interpretul demonstra aproape inimaginabilul. Fiecare șansă de a obține un sunet era fructificată plenar: arcușul atingea corzile, piciorul, corpul instrumentului, se plimba pe podea, era demontat, introdus în f-uri, transformat în pendul, în timp-ee toată ființa contrabasistului fuzionea cu lemnul și metalul, pînă la oficierea unui adevărat ritual final, cînd instrumentul rămînea culcat pe scenă, iar Grillo îl „suprima” folosind două arcușuri straniu mînuite. Arabescurile gestuale creau, în timp, o relație premeditat „magică”, de comuniune cu sala. Nu numai ultimul foșnet era controlat de instrumentist, ci și interstițiile, spațiile albe, respirațiile, tăcerea. Cînd revista *Akzente* propunea în 1961 o dezbatere pe tema *Muzică-literatură-artă*, unul dintre participanți, muzicologul Hans Heinz-Stuckenschmidt observa că „tăcerea e la fel de importantă în muzică, uneori chiar mai importantă decît vor-

birea". În artele moderne se face apel la concepte ca gol, vid, spațialitate. *Pătratul negru pe fond alb* și *Pătratul alb pe fond alb* ale lui Malevici au fost experiențe paradigmatiche, anticipând căutările ulterioare pe muchia de cuțit ce separă întunericul de lumină, liniștea de zgomot, increatul de formă. Bacovia în poezie, Cage în muzică, Bergman în cinematografie sunt exemple de investigare a virtuților ascezei formale. La Fernando Grillo, fie că își interpretează propriile compoziții, sau pe cele ale lui Xenakis, Stockhausen, Cage sau Iancu Dumitrescu, faptul de artă se naște dintr-o osmoză între gând și lumea înconjurătoare. Aceasta din urmă e invocată printr-o serie de „accidente”, zgomote aleatorii, lăsate să pătrundă în instrument cum ar trece valurile printr-o poartă japoneză, pe malul oceanului, în orele de flux. „Mobilul” muzicii constă în captarea stărilor de spirit, în revigorarea percepțiilor, prin surprizele interpretării. O gamă infinită de sunete, atingând parcă spectrul electronic, sunt combinate subtil, emise către auditori, în timp ce Grillo supune contrabasul unui exigent proces de auscultatie. O îndelungată tradiție culturală se simte subtextual în eleganța și precizia infinitezimală a execuției. În același timp, asemenea acte/acțiuni artistice se racordează la tendințele avangardei contemporane. Ele sunt organic asimilate în momentul de față de jazz. Anthony Braxton, unul dintre geniile novatoare ale jazzului post-free, consideră pe bună dreptate firească această joncțiune: ea restabilește o linie de continuitate și unitate valorică: „... nu mi-e teamă de a fi privit într-un context webernian sau în termenii muzicii indiene. Nu mă descurajează, pentru că investesc o mulțime de timp în diverse muzici și sper că am fost pătruns de ceva din toate acestea. Nu văd nimic rău în a învăța din moștenirea de opere ale umanității ce ne-a fost transmisă”. (*Jazz Forum*, nr. 70/1981)

Muzica și dansul, arte îmbrățișate, au beneficiat din plin de cîștigurile unei estetici teatrale mereu renovate pe parcursul secolului. Editorul Caietelor de balet ieșene (prima revistă consacrată genului la noi), Dan Brezuleanu trecea în revistă coregrafii care au marcat istoria cea mai recentă a baletului în Statele Unite — țara unde această artă se bucură de o difuziune comparabilă cu a jazzului: Merce Cunningham, Paul Taylor, Alwin

Nikolais, Alvin Ailey, Erick Hawkins, Anthony Tudor, Twyla Tharp, Jerome Robbins, Glen Tetley, dominați de cei doi mentori Martha Graham și George Balanchine, patronînd două direcții principale — prima subordonînd mișcarea exprimării afectelor, cel de-al doilea formalizînd-o, utilizînd mișcarea ca scop în sine. La M. Graham și Doris Humphrey, D. Brezuleanu subliniază „nu numai multiplul și originalul lor arsenal de gesturi și pași, cît subordonarea acestuia scopului major pe care și-l propun creatorii: acela de a obiectiva scenic fenomene și conflicte sociale”. (*Baletul american între virtuozitate și nevoia de mesaj, Cronica*, 51/1980) De multe ori, corpul devine semn, este anonimizat, „personalitatea interpreților e sacrificată în favoarea ideii coregrafului: aceștia apar mascați de niște voaluri supraelastice creînd impresia unei compoziții abstracte sau unor statui însuflețite”. Fenomenul ne amintește tratarea vocii umane cu precădere *ca simplu instrument* în jazzul mai nou (Al Jarreau, Jeanne Lee, Ursula Dudziak).

Detașarea, efectele de înstrăinare, absurdul, inventivitatea ludică, grotescul, recuperarea culturilor arhaice extra-europene sunt numai cîteva dintre elementele din teatrul actual care se pot recunoaște adeseori în celelalte arte ale spectacolului. În jazz ele au adesea un rol complementar, de sporire a intensității actului scenic. Resurecția procedeeelor inspirate din *Commedia dell'arte* e în deplin consens cu spiritul improvizatoric al jazzului. Regisori români de talie mondială ca Lucian Pintilie sau Andrei Șerban vădesc un interes deosebit pentru spectacolul muzical. Șerban declara: „Mi-am dat seama că în operă se poate face foarte mult, pentru că muzica este arta supremă, iar în momentele mele cele mai bune în teatru vreau să fac muzică”. (*Flacăra*, nr. 7/1981)

Am putea da exemple notorii de integrare a muzicii de jazz, pe scenele de teatru și balet. Rămînem însă tot la Cluj, pentru a avea un punct de referință reprezentativ, oarecum apropiat de „media” vieții culturale europene. Teatrul Național din orașul transilvănean oferea, într-o perioadă de vîrf a activității sale (prin 1970), o montare jazzificată a *Visului unei nopți de vară*. Muzica lui Pascal Bentoiu, aerată, mergînd pe culori luminoase de vibrafon, flaut, sax alto, și pe o ritmică relaxa(n)tă, în care bateristul utiliza aproape tot timpul pe-

riile în locul bețelor, era perfect întrețesută cu acțiunea. Personajele alternau vorbirea normală cu un fel de scandare inspirată de *scat*-ul vocaliștilor din jazz. Mișcarea scenică se producea și ea sub impulsul plin de luminozitate al swing-ului. Colaborarea peste secole dintre fantezia shakespeareană și virtuțile mirajului jazzistic s-a convertit într-un spectacol memorabil.

Peste câțiva ani, un tânăr regizor (Mihai Măniuțiu) și un tânăr compozitor (Mircea Octavian) aveau să utilizeze, pe aceeași scenă, valențele dramatice, inchiетante, ale jazzului. Montarea piesei lui Wolfgang Borchert *Afară în fața ușii* sublinia efectele expresioniste, tentele morbide ale textului, prin intercalarea câtorva interpreți de jazz direct între personaje. Saxofonistul, trompetistul, contrabasistul se plimbau, cu siluetele bizar înveșmîntate și fețele vopsite sîngeriu, dintr-un colț în altul al scenei, pianistul se prăvălea peste claviatură, bateristul lovea haotic în tobe, astfel încît muzica devenea un reflex spontan al tormentului eroului piesei — revenit acasă, după război, spre a-și vedea distruse ultimele speranțe. Sigur că, în această viziune coșmarească, nimic nu era mai potrivit din punct de vedere muzical decît apelul la visceralitatea caracteristică free-ului.

Dar să ne oprim puțin asupra influenței inverse. Există grupuri de jazz care cultivă cu asiduitate aspectul teatral al aparițiilor în public. Cel mai renumit e fără îndoială *Art Ensemble of Chicago*. Pe lîngă nivelul de virf al muzicii pe care o creează, cei cinci membri dau viață de fiecare dată unui spectacol inedit. Intrările se fac atît din spatele scenei, cît și printre spectatori, ca și cum muzica ar fi plutit în sala de concert înainte de a fi captată de interpreți. Aceștia poartă costume africane, au fețele pictate, aduc clopoței, fluiere, coarne de animale, lovesc gonguri și pătrund apoi în pădurea de instrumente de pe scenă. Muzica trece prin varii stadii, retopind sursele de inspirație afro-americane, europene sau asiatice într-o acțiune de augmentare a potenței comunicative. Elemente non-instrumentale ca pantomima, dansul sau cuvintele se integrează în reprezentație, iar unele solouri ale instrumentelor de suflat sună la fel ca vorbirea însăși. Criticul Jurg Solothurnmann care i-a intervievat pe cei cinci muzicieni în 1977 (v. *Jazz Forum*, nr. 49/1977) este de părere că nu avem de-a face

cu o experiență avangardistă radicală, dornică să rupă orice legături și să atingă noutatea absolută, ci mai curînd cu „exprimarea universalității oricărei existențe, mergînd înapoi spre origini, unde toate modurile de comunicare erau unul. Această muzică se revendică de la surse pre- și suprarationale. Expresia ei are un spectru larg, de la cel profund meditativ, pînă la cel exploziv. Piese lungi revelează simțul construcției așa cum îl dovedesc variate concepte de culoare, densitate, timp și intervale”.

Art Ensemble of Chicago face parte din cunoscuta *Association for the Advancement of Creative Musicians* („Asociația pentru perfecționarea muzicienilor creativi”), inițiată de saxofonistul Joseph Jarman și pianistul Muhal Richard Abrams în 1960 și oficial fondată în 1965, la Chicago. AEC-ul e poate cea mai mare reușită a AACM-ului. În 1980 pînă și problema așa-numitei non-rentabilități a discurilor formației, de care făceau caz unele firme, a fost surmontată. Albume produse la influența casă germană ECM (*Nice Guys*, *Full Force*) au fost unanim votate drept discurile anilor 1979—80. Transcriem de pe LP-ul *Full Force* componența formației *Art Ensemble of Chicago* și „instrumentarul” folosit: Lester Bowie — trompetă; Joseph Jarman — saxofoane: sopranino, sopran, alto, tenor, bariton și bas, clarinet bas și contrabas, fagot, piculină, flaut, flaut alto, scoică, vibrafon, celestă, gonguri, congas, fluier; Roscoe Mitchell — saxofoane: sopran, alto, tenor, bariton și bas, piculină, flaut, clarinet contrabas, gonguri, glockenspiel, congas; Malachi Favors Maghostus — contrabas, percuție, melodica, vocal; Famoudou Don Moye — percuție: baterie, clopote, claxoane de bicicletă, congas, timpane, bongos, gonguri, clopoței, scoici, fluier, butuci de lemn, talăngi.

În interviul ante-menționat, Joseph Jarman dă cîteva lămuriri pentru înțelegerea mai exactă a ideii de Great Black Music așa cum este ea promovată de AEC: „În muzica africană și în Great Black Music, toate artele ființau împreună. Asta înseamnă că oricine era muzician era și dansator, actor... Încercăm să reînviem această tradiție cu *Art Ensemble*, să-i facem pe oameni să înțeleagă că sunt liberi, că nu există granițe între aceste forme. (...) Încercăm să reprezentăm istoria completă a lui Great Black Music. Îi dăm acest nume

pentru că vrem să ne raportăm la istoria noastră. Sursa noastră, bazele noastre sunt afro-americane. În conștiințele noastre, suntem tot atît de africani, pe cît suntem de americani. De asemenea, cînd jucăm teatru, combinăm cele două elemente. Credem că trebuie să-ți pui de acord mintea cu trupul. Mintea este spiritul". În privința costumației, Jarman subliniază că fiecare dintre membrii formației are o vestimentație bine gîdită: Lester arată întotdeauna ca un doctor, un om de știință — ceva foarte contemporan —, uneori apare chiar în echipament de chirurg; Roscoe îl interpretează pe omul comun, personajul străzii; Jarman e îmbrăcat după moda africană contemporană, Don Moye face tranziția între vechi și nou, iar Malachi Favors reprezintă vechile tradiții vestimentare ale Africii. «În cultura africană, adaugă Jarman, muzicianul e totodată actor și profesor. „Școala” se confundă cu muzica. În Africa se dau lecții și se învață prin demonstrație, acțiune și imitație». Pe lângă coeziunea de invidiat a membrilor săi, bazată pe un stil de viață în care amicitia joacă rolul principal, *Art Ensemble of Chicago* își menține creativitatea printr-o exemplară deschidere. De aceea nici unul dintre programe nu se repetă. Lester Bowie declară: „Nu căutăm să găsim o formă anume. Experimentăm cu diverse bucăți. Într-o zi facem ceva într-un fel, în alta inversăm totul. Aceasta ne stimulează permanent”. Nu e greu ca astfel de concepții să trimită gîndul spre modalitățile teatrului avangardist, de exemplu spre acele *Works in progress* ale companiei *Bread and Puppet Theatre* — „lucrări capabile să se îmbogățească în cadrul reprezentațiilor, actorii improvizînd în interiorul unor limite precizate dinainte. Uneori, ideea pentru un nou spectacol este dată de materialele existente în momentul respectiv: marionete, instrumente muzicale, obiecte cotidiene, accesorii. Deci, ca și în spectacolele de *commedia dell'arte*, centrate pe tipuri fixe, dar pe situații și evenimente noi, cele de la Bread and Puppet pornesc tot de la elemente cunoscute pe care însă le plasează în combinații și situații inedite”. (Odette Cauffman — *Influența Comediei dell'arte asupra teatrului american postbelic*, în *Arlechin*, nr. 9—10/1981).

Un alt pol al spectaculosului e reprezentat în jazzul ultimului deceniu de formația *Weather Report*. Aici e

vorba mai mult de „stilizarea” unor elemente de show impuse prin muzica rock. Jocul de scenă al basistului Jaco Pastorius, privirea fixă — de eminență electronică — a lui Joe Zawinul, aflat între etaje de claviaturi și potențiometre pe care le mînuiește parcă fără să le vadă, agitația celor doi percuționiști, contrastînd cu impasibilitatea lui Wayne Shorter, sunt subliniate prin efecte stroboscopice, jocuri de lumini, proiecții de diapozitive etc. Din cînd în cînd resimți, ca spectator, o senzație de înstrăinare, un frison galactic, anticipînd o artă a unui alt fel de spațiu. Demonstrațiile de virtuozitate instrumentală, referințele implicite la tradiții, atingerea unor puncte de paroxism improvizatoric, scot spectacolul (ca și muzica) grupului *Weather Report* de sub echivocul ce planează asupra intențiilor sale, cînd estetizante, cînd suspect de comerciale. Valoarea muzicală validează și acest experiment.

Problema spectacolului în jazz ține în primul rînd de predispozițiile ludice ale personalităților implicate. Participanții la actul creației se impun tocmai rămînînd ei înșiși. De aceea, grupurile de jazz pot reuni astăzi structuri psihice dintre cele mai diferite: sobrietatea lui McCoy Tyner coexistă perfect cu volubilitatea lui Guilherme Franco (giumbușlucurile acestuia din urmă, executate cu peste 120 de instrumente de percuție pe scena Sălii Palatului din București, în toamna anului 1976, reprezentau aproape un show paralel, o glazură dată solourilor încărcate, grele de conținuturi ale pianului, contrabasului, bateriei și celor doi suflători). Lester Bowie are ceva din mobilitatea expresivă a marilor comedieni ai filmului mut; Vladimir Cekasin nu e doar poliinstrumentist de geniu, ci și actor complet; Sun Ra își regizează aparițiile scenice, împreună cu *Arkestra* lui, conform unor teorii astrologice sui-generis; exotismul, cu inerentele sale componente spectaculare, e tot mai prezent în jazz. În România, Johnny Răducanu sau Harry Tavitian sunt oricînd capabili să înfrunte singuri exigențele unor săli arhipline, cu show-uri pline de inventivitate, derulînd mici istorii ale jazzului, punctîndu-și evoluțiile cu gaguri muzicale etc.

Să revenim însă la literatură. Dacă poeziei îi vom acorda un spațiu aparte, pentru proză am ales cazul unuia dintre cei mai influenți scriitori ai secolului: ar-

gentinianul Julio Cortázar, născut în 1914, autor al unor cărți celebre (*Los Premios, Rayuela, Libro de Manuel, Final del Juego, Historias de Cronopios y de Famas, La Vuelta al Día en Ochenta Mundos, Octaedro* etc.), care depune mărturie asupra rolului jucat în creația sa de cunoașterea jazzului. De maximă importanță pentru definirea acestei influențe este interviul acordat lui Jacques Chesnel la 7 februarie 1977, pentru revista *Jazz Hot*. De la bun început, scriitorul declară tranșant: «...întotdeauna am răspuns că dacă ar trebui să aleg între literatură și muzică, aș alege muzica. (...) Jazzul mi-a oferit o deschidere asupra unei alte dimensiuni a muzicii (...) muzica mă ajută să ating o stare secundă, mă face să „trec” și, foarte adesea, ascultînd discuri, jazz sau Mozart, opresc pickup-ul, pentru a mă duce la mașina de scris, din cauza unui pasaj ce mă lansează în scriitură; bineînțeles că ceea ce scriu nu are nimic de-a face cu muzica în privința subiectului, dar am fost propulsat de muzica ascultată». Ca autor al multor texte numite (în lipsa unui alt termen) fantastice, Cortázar detectează următoarele apropieri de condiția jazzului: „... în jazz se brodează pe o temă sau cîteva acorduri fundamentale, din care fiecare muzician își creează opera proprie, adică nu există mediator, nu există medierea unui interpret, ci doar un om aflat în plin proces de creație. Mi-am spus, nu știu dacă asta s-a spus deja, că jazzul este singura dintre muzici, alături de cea indiană, ce corespunde mării ambiții suprarealiste din literatură, și-anume scrierea automatică, inspirația totală, nesupunerea față de discursul logic, prioritatea dată elementului născut din profunzimi...” Edificat asupra faptului că pentru Julio Cortázar jazzul e un factor primordial, în absența căruia însăși viața și opera scriitorului ar fi de neconceput, Jacques Chesnel îl întreabă dacă acțiunea acestei muzici poate fi comparată cu un drog. Răspunsul este concludent pentru înțelegerea fenomenului de catalizare/fertilizare prin jazz a creației intelectuale, despre care aminteam mai înainte: „Nu, nu este ca un drog, este un fel de constantă, am mai scris despre asta; stilul meu, în ce mă privește, este bazat pe o noțiune a ritmului ce provine din jazz, ce s-a născut în mine odată cu jazzul. Poate că eu m-am îndreptat

către jazz, pentru că acel ritm exista deja în mine și că, nefiind esențialmente muzician, l-am exprimat în cuvinte... Asta înseamnă că, dacă fraza nu corespunde unui anume ritm, ea nu conține ceea ce vreau să exprim și cred că ajung să exprim tocmai fiindcă există ritmul; acesta e perceptibil în finalul nuvelor mele, mai ales; asta pune probleme teribile în privința traducerilor... pot să-i explic unui traducător care lucrează într-o limbă pe care-o cunosc atât de bine ca franceza, că el TRADUCE ceea ce am scris eu, dar că nu SPUNE, pentru că îi lipsește ritmul, swing-ul, beat-ul... Acesta e raportul dintre sensul frazei, comunicarea sa și modul de exprimare; nu e o chestiune de sonorități, nu, s-ar intra în aliterații, în trucuri poetice; e altceva, e în proză, un ritm, un balans..."

O concretizare de înaltă valoare literară a preocupării pentru jazz a lui Julio Cortázar o constituie nuvela *Obsesia*. Lungă de aproape o sută de pagini, această adevărată eboșă romanească poartă dedicația semnificativă „In memoriam Ch. P.". Personajul principal e un saxofonist de jazz, Johnny Carter, ale cărui trăsături i-au fost sugerate autorului (după cum singur amintește în același interviu) de biografia lui Charlie Parker. Cortázar mărturisește că nu ar fi putut scrie romanul *Rayuela* (*Şotron* — v. și fragmente traduse de Cristina Hăulică în *Secolul 20*, nr. 1/1978), dacă nu ar fi conceput în prealabil *Obsesia*: „cînd am scris *Obsesia* mă aflam într-un impas din cauza problemei ce mă urmărea: de fiecare dată cînd îmi imaginam personajul cădeam în sistemul lui Thomas Mann, care și-a ales întotdeauna eroi intelectuali de un foarte ridicat nivel, ca în *Muntele magic* sau *Doctor Faustus* de exemplu. Sunt oameni ce meditează ca niște genii asupra problemelor metafizice; scopul meu era cu totul altul: de a prezenta un om de pe stradă, un om mediu dar care poartă cu sine această sete de absolut; nu îmi găseam personajul, mă gîndeam să imaginez un pictor, un scriitor, dar asta nu-mi plăcea. În acel moment l-am descoperit pe Charlie Parker, ale cărui discuri pe 78 de turații sosiseră în Argentina. (...) Am părăsit Argentina în 1951; nu știam nimic despre el cînd am ajuns la Paris, cu toată imaginea pe care mi-o formasem, căci nu-l văzusem niciodată. Într-o zi, citind un număr din *Jazz Hot*, am luat

cunoștință despre moartea și biografia lui: am dat peste un om angoasat de-a lungul întregii sale vieți, nu numai de problemele materiale, de cele ale drogului, dar și de ceea ce crezusem a simți în muzica sa — acea dorință de a rupe barierele, ca și cum ar fi căutat altceva, o trecere spre dincolo..." Așadar, atât Johnny Carter, cât și Oliveira, personajul central din *Rayuela*, sunt tipuri intelectuale înrudite, după cum spune scriitorul, „posedate de un soi de anxietate, de angoasă, de căutare metafizică”.

Raisonneur-ul din *Obsesia* este Bruno, critic de jazz, om echilibrat, cap de familie burgheză, care, asemenea marchizei, a lui Art, Marcel și-a altora din anturajul muzicianului, încearcă pe cât posibil să amelioreze starea morală și materială precară a acestuia din urmă. În realitate, Bruno e conștient că „suntem o bandă de egoiști, sub pretextul că-l îngrijim pe Johnny, ne salvăm de fapt ideea noastră despre el, ne pregătim pentru noile plăceri pe care ni le va da Johnny, lustruim statuia pe care am înălțat-o printre noi toți și o apărăm cu orice preț. Eșecul lui Johnny ar fi o nenorocire pentru cartea mea..." (*Obsesia*, în *Sfârșitul jocului*, Ed. pt. Literatură Universală, 1969, p. 224). Bruno este biograful, dacă nu cumva hagiograful saxofonistului. Apostolul chemat să împărtășească urmașilor înțelepciunile risipite aproape cu înconștiență de creator. Unul dintre motto-urile nulei este preluat din *Apocalips* 2, 10: „Fii credincios pînă la moarte”. Celălalt, îi aparține lui Dylan Thomas: „O, make me a mask”.

Johnny e un psihopat. Sau, mai curînd, expresia psihopatică a noțiunii de geniu, așa cum s-a degradat aceasta într-un secol relativist și demistificator. Manifestările cotidiene ale muzicianului stîrnesc panica: își pierde prin metrouri instrumentele cu greu procurate, se dezbracă în cele mai neașteptate situații, calcă saxofonul în picioare pe scenă, dă foc camerei de hotel, jignește ființele cele mai apropiate, ingenunchează în fața unei mese de cafea, bolborosește fraze incoerente etc. Totul e contrabalansat numai de actul în sine al creației. Capriciile vor rămîne elemente de culise, impresionîndu-i pe partenerii muzicali ca acea ședință de înregistrări relatată de Art: „De cîtva timp îmi dădeam

seama că Johnny are un fel de contracție la brațul drept, și cînd începu să cînte, te rog să mă crezi, era groaznic de văzut. Fața cenușie, știi, și din cînd în cînd un fel de frison, mi-era frică să nu se prăbușească. Și la un moment dat scoate un strigăt, ne privește pe toți unul cite unul, pe-ndelete, și ne întreabă ce-așteptăm de nu începem *Amorous*. Știi tu, tema aceea a lui Alamo. Bun, Delauney face un semn tehnicianului, pornim toți cît se poate de bine și Johnny își desfăce picioarele, se proptește ca într-o barcă pe valuri, și se pornește să cînte într-un fel cum îți jur că nu auzisem niciodată. Asta timp de trei minute, pînă cînd pe neașteptate scoate un șuierat în stare să dărîme chiar și armonia cerului, și se duce într-un colț lăsîndu-ne baltă pe toți, să sfîrșim cum om putea". (Op. cit., p. 230)

Julio Cortázar simte în Charlie Parker producerea fracturii, a fracturii multiple: eul saxofonistului se definește ca un cumul de contradicții. Paradoxal, nu el este cel urmărit, vînatul persecutat, ci dimpotrivă — el însuși hăituiește himerele. În plan muzical, el reprezintă ruptura cu perioada fericitei inconștiențe a începuturilor. Căutările se particularizează, se atomizează, odată cu mijlocul secolului nostru jazzmenii își revendică dreptul afirmării individuale. Scriitorul sesizează însă că asemenea impulsuri și-au pierdut aura divinizată a izolării de sorginte romantică. Revoltele, izbucnirile pasionale nu mai plutesc în spații eterice, ci se lovesc de cele patru ziduri ale unui apartament mai mult sau mai puțin comun. Geniul jazzului este un geniu umanizat și, în același timp, umanizant: „Nimeni nu poate ști ce urmărește Johnny, dar așa este, se vede aici, în *Amorous*, în *marijuana*, în absurdele lui discursuri despre tot felul de lucruri, în căderile lui, în cântecul lui Dylan Thomas, în el tot, biet om cum este, și tocmai asta îi dă oarecare măreție și face din el un om viu și absurd, un vînat fără brațe și fără picioare, un iepure care aleargă după un tigru adormit". (Op. cit., p. 242)

Johnny alias Charlie Parker e unul dintre primii mari „disidenți” ai jazz-ului. Muzicianul care refuză să primească idei gata mestecate, scheme prestabilite, stiluri prefabricate. Este un model de independență a gîndirii, preocupat mai întîi de afirmarea sa ca om, chiar dacă mijlocul ales va fi jazzul. Așadar, tipul de jazz-

man pentru care creația e o consecință a meditației, un proces vital de cunoaștere, tip întâlnit tot mai frecvent pe scenele lumii în ultimele două decenii, se reflectă anticipat în personajul *Obsesiei*. După Parker au urmat alte personalități charismatice, fiecare cu contribuții proprii la îmbogățirea lumii jazzului, atât ca arie de cuprindere muzicală, cât și intelectuală: John Coltrane, Bud Powell, Eric Dolphy, Thelonious Monk, Miles Davis, Cecil Taylor, Muhal Richard Abrams, Anthony Braxton... Istoric vorbind, pe măsură ce apele s-au calmat, pe măsură ce inovațiile au fost absorbite, integrate, în fluxul firesc al dezvoltării acestei arte, pe măsură ce un public mai larg a fost pregătit să recepteze noutatea mesajelor artistice propuse, discrepanțele dintre creatorii „asociați” și mediul în care trăiau s-au atenuat. Desfășurându-se în anii '50, acțiunea nuvelei *Obsesia* confruntă două atitudini: excesele scandaluoase ale lui Johnny vs. tentativele de mușamalizare pe care le întreprind cei din jur, ca să-i salveze opera. Poate că asemenea manevre de pionierat ale unor inițiați au dus cu vremea la configurarea atmosferei „asane” de astăzi. Jazzul nu mai este o vrăjitorie, un fenomen suspect, creator de tensiuni între adepții săi și apărătorii bunelor moravuri. Repercusiunile acestor schimbări se văd în trăsăturile „domolite”, mai puțin explozive în manifestările lor para-artistice, ale noilor lideri de opinie. Dispunând de credit din partea spectatorilor, abordând fără restricții domeniile ce le convin, optînd după voie pentru vestimentația sau exteriorizările cele mai apropiate naturii lor, McCoy Tyner, Dewey Redman, Jack DeJohnette, Keith Jarrett, Ron Carter, Chick Corea, Albert Mangelsdorff, Jan Garbarek, Gary Burton, John Surman, Bobo Stenson etc. sunt doar cîțiva dintre jazzmenii care își pot permite să „dea tonul” așa cum le-o dictează talentul și conștiința, fără teama de a scandaliza pe cineva.

Prin Johnny, literatura ia cunoștință de existența unui alt fel de jazzman decît cel acreditat de tradiție. Acum nu mai interesează aspectul instinctiv, frust, al unui patos în care se convergea, chipurile, bucuria de a trăi. Johnny e bîntuit de gînduri sumbre, e un intelectual obsedat de sensurile ascunse ale vieții. El își dezvoltă un fel de teorie a relativității de uz personal, compărînd timpul dilatat al muzicii cu experiența liftului sau

a metroului, unde „stai de vorbă (...) și nu simți nimic neobișnuit, și în timpul ăsta trece etajul întâi, al zecelea, al douăzecișiuulea, și orașul a rămas acolo jos, și tu îți termini fraza pe care ai început-o la intrare, iar între primele cuvinte și ultimele sunt cincizeci și două de etaje”. (Op. cit., p. 204) Comparația reflectă exact forța de intensificare a fluxului vital pe care o posedă arta, în speță, soloul din jazz, atunci când își împlinește menirea. Himera lui Johnny constă în a transfera vieții o calitate proprie artei: „— Bruno, măcar dac-aș putea să trăiesc ca în clipele alea, sau ca atunci când cînt, și cînd tot așa se schimbă timpul... Îți dai seama cîte s-ar putea întîmpla într-un minut jumate... Atunci un om, nu numai eu, dar și ea și tu și toți băieții, ar putea să trăiască sute de ani, dacă am ști cum, am putea să trăim de o mie de ori mai mult decît trăim acum din vina ceasurilor, a maniei ăsteia cu minutele și cu poi-mîne...” (p. 211)

Cortăzar resimte la Parker „o luptă contra timpului”. Personajul nuvelei folosește la un moment dat formula ambiguă „soloul acela îl cîntasem deja mîine”, ale cărei implicații în abolirea planurilor temporale sunt astfel explicate de scriitor: „există episodul cînd Johnny își dă seama de abolirea timpului ordinar, cînd descoperă, călătorind cu metroul, că timp de un minut și jumătate a avut gînduri care i-ar fi luat un sfert de oră — asta mi s-a întîmplat personal; sunt fascinat de metro, pentru mine e un loc de trecere, de trecere într-un sens foarte metafizic. Podurile, tramvaiele, autobuzele și mai ales metroul care e dedesubt mă obsedează — e o legătură cu infernul, în sensul grec, de loc de trecere...”

Prin amplificarea continuă a ariei sale de cuprindere, jazzul de calitate este acum un spațiu cu mult mai puțin riscant decît în anii '50. Aceasta nu înseamnă o atrofiere a spiritului de inițiativă, ci are loc odată cu progresele (am zice, geometrice) a numărului de creatori originali. În schimb, căutările sunt mai bine înțelese, mai larg răspîndite, concertele, festivalurile, discurile și emisiunile radio-tv, mai numeroase. Tormentul creator nu dispăre, dar nu mai trebuie exhibat ostentativ. Oricum s-ar spune, actualmente jazzul oferă atîtea alternative diverselor gusturi, latura experimentală fiind com-

plet validată, încît perioada descrisă de prozatorul argentinian aparține desigur istoriei genului. Interesant că și momentul respectiv este unul de *pasaj*: trecerea de la tradiționalism (afirmarea globală, asertorică a embrionului noii arte) spre calitatea reală, spre valoarea în sine a unei muzici tot mai complexe după anii '40. Schimbarea de atitudine este vizibilă prin simpla comparație cu proza scrisă de un alt bun cunoscător al jazzului, francezul Boris Vian. Afirmat și ca trompetist și critic de jazz (a susținut cîțiva ani rubrica de corespondență cu cititorii a revistei *Jazz Hot*), Vian își concepe opera sub zodia solară a muzicii iubite. Suprarealismul cotidian din *Spuma zilelor* se face ecoul unor stări optimist-juvenile generate de jazz. O muzică a împrosătăririi, melodică, simplă, directă, fermecătoare prin bucuriile nenumite pe care le promite. La începutul cărții, autorul declară, asemenea unui Oscar Wilde trecut prin jazz: „Esențial în viață e să emiți despre tot judecăți apriorice. Se dovedește, într-adevăr, că masele dau totdeauna greș, iar indivizii au totdeauna dreptate. Să ne ferim a scoate de aici reguli de conduită: ele nu trebuie să aibă nevoie de o formulare pentru a fi urmate. Există doar două lucruri: dragostea, în toate felurile, cu fete frumoase, și muzica New Orleans sau a lui Duke Ellington. Restul s-ar cădea să dispară, căci restul e hîd, iar cele cîteva pagini demonstrative de mai jos își trag toată forța din faptul că povestea e în întregime adevărată, de vreme ce am născocit-o de la un cap la celălalt”. (*Spuma zilelor*, Ed. pt. Literatură Universală, 1969). Aceste rînduri, scrise în 1946, legitimează fronda și frivolitatea programatică a unui stil pentru care jazzul era aproape un alibi: alternativa surizătoare la încrîncenările aberante ale războiului.

După mai bine de zece ani, poziția lui Julio Cortázar, prin exponentul său, criticul de jazz Bruno, marchează certe distanțări față de unghiul din care fusese privit jazzul în primele sale decenii de existență. Din pretext pentru declanșarea focurilor de artificii ale fan-teziei, noua muzică s-a transformat în sursă de meditație, argument al unor meticuloase disocieri estetice. Prezența scenică sau pe disc a lui Johnny e de acum un act grav, încărcat de semnificații existențiale, așa cum vor fi după el majoritatea muzicienilor importanți din

jazz: „Jazzul acesta respinge orice erotism facil, orice wagnerianism ca să spun așa, pentru a se plasa într-un plan în aparență degajat, unde muzica are o libertate absolută, așa cum pictura care s-a sustras figurativului își dobîndește libertatea de a nu fi altceva decît pictură. Dar atunci, stăpîn al unei muzici care nu favorizează orgasmul sau nostalgia, al unei muzici pe care aş vrea s-o pot numi metafizică, Johnny parcă se bizuie pe ea ca să se exploreze, ca să muște din realitatea care-i scapă în fiecare zi. Aici văd eu înaltul paradox al stilului său, eficiența lui agresivă. Fără să se poată satisface, are valoare doar ca imbold permanent, o construcție nesfîrșită a cărei desfătare nu se află în împlinire ci în explorarea repetată, în folosirea însușirilor care lasă pe planul doi omenescul imediat, fără ca să-și piardă totuși umanitatea”. (*Obsesia*, ediția amintită, p. 227).

Ar fi de amintit aici și o transpunere filmică a confruntării dintre convenționalismul orchestral tradiționalist și agresivitatea emancipatoare a combo-urilor, în deceniul 5. Filmul a fost realizat de regisorul Martin Scorsese și se intitulează *New York, New York*. Robert De Niro interpretează de o manieră entuziasmantă rolul unui saxofonist impulsiv, hiper-talentat, dispus să-și sacrifice chiar viața afectivă de dragul „obsesiei” jazzului, a jazzului nou, egocentric, de tip parkerian. Rolul iubitei, vocalistă, e jucat de Liza Minnelli. Ciocnirea celor două viziuni muzicale în cuplul conjugal însuși exacerbează la nivelul dramei individuale un conflict stilistic general.

Dacă în stadiul său inițial jazzul însemna emanciparea, printr-o sofisticare mai mult aparentă, față de lumea concepțiilor de tip victorian, îmbîcsite de prejudecăți burgheze (epoca fascinației prime exercitate asupra unor Stravinsky, Fitzgerald, Cocteau, Vian), în jurul anului 1950 începe marea schimbare *din interior* a muzicii de jazz. De atunci și pînă acum progresul a încetat să mai fie măsurat prin confruntarea exclusivă cu factorii exteriori — succesul, moda, epatarea sau flatarea publicului etc. Că rafinarea, gradul de sofisticare al jazzului crește continuu este ceva foarte firesc pentru o artă vie, în plină expansiune. Sofisticarea se raportează însă acum la sine, la propriile mijloace stilistice, într-o concurență acerbă cu tot ceea ce a fost deja cu-

cerit. La începutul deceniului 9 se poate vorbi despre *un nou tip de muzician*, așa cum își intitula Joachim-Ernst Berendt eseul din *Jazz Forum*, nr. 2/1981. De la individualismul care se manifesta prin grimasele tragic-existențialiste ale lui Johnny sau ale trompetistului Jimmy Porter, turbulentul erou al piesei englezului John Osborne *Look Back in Anger* (Privește înapoi cu mânie), ajungem astăzi la o conștiință de sine, definită de muzicienii reali, dar nu în termenii revoltei (sau nu numai în termenii revoltei), ci cu responsabilități și implicații globale. Forței de impresiune a jazzului, zborului său liberar peste granițe îi va corespunde inevitabil o mutație esențială în chiar personalitatea celui care îl creează. El se va simți, inevitabil, un cetățean al lumii, un purtător de cuvânt al universalilor, sau — în cuvintele trompetistului Don Cherry — „un muzician al lumii”. Barierele dintre genuri sunt abolite, încet dar sigur. Jazzmenii dau ascultătorilor o perspectivă asupra lumii, contrastă în sunet. Auzul plutește din Indonezia în Anzi, din Scandinavia în Africa de Sud, din Caraibe în Japonia, cu o lejeritate și o plăcere a descoperirii ce nu-i pot fi răpite. Practica defrișării de noi teritorii muzicale este cât se poate de obișnuită în jazz. Explicația nu stă numai în rădăcinile sale folclorice, dar și în asimilarea lecției unor compozitori de tipul Bartók, Enescu, Sibelius, Dvořák, acea „sinteză a primitivității cu maximul rafinament, a cîntecului popular cu forma savantă” (cum spunea Grete Tartler într-un articol referitor la Bartók, din *Viața Românească*, 3/1981). Nu întâmplător, cei citați aparțin spațiului est-european, în care s-au afirmat și ca promotori ai unei idei cuprinzătoare de europeanism, opusă imperialismului obtuz al cîtorva mari culturi. În ultimii ani, referințele jazzului la folclor, mai ales în urma asimilărilor modale post-coltraneiene, s-au dovedit fertile. *Woodstock Workshop Orchestra* a vibrafonistului Karl Berger prezintă publicului un încântător dans popular turcesc, în timp ce pianistul italian Guido Manusardi e atras de melodia *Călușarilor* noștri, Zbigniew Namysłowski înscenează o întreagă sărbătoare populară poloneză (*Winobranie*) pe ritmuri de jazz, Collin Walcott la sitar și Don Cherry la trompetă realizează memorabilul disc *Grazing Dreams*, amestec de esențe hindice și tensiune jazzistică, muzicianul maghiar

János Gonda preia în LP-ul *Sámánének* (Cîntecul șamanului) cîteva motive din tradițiile siberiene ce stau la originea folclorului ungar, cubanezii formației *Irakere*, brazilianul Baden Powell, argentinianul Gato Barbieri, deschid ferestre către un Macondo muzical la fel de somptuos ca și lumea celor *O sută de ani de singurătate*, redată literar de Gabriel Garcia Márquez, bulgarii lui Veselin Nikolov reînvie sonorități ancestrale, trio-ul Dyani—Temiz—Feza îmbină elemente sud-africane cu cele turcești ș.a.m.d. Sigur că asemenea cazuri fac apel în mod mai direct la însuși melosul popular. Dar există și muzicieni în ale căror creații se configurează, sublimite, întregi arii spirituale. Jazzul american e, în mare, un astfel de *melting pot* cultural, rasial. Mai aparte sunt trăsăturile, cu subtile asimilări ale fundalului de civilizație din care s-au născut, ale jazzmenilor scandinavi (N. H. Ø. Pedersen, Jan Garbarek, Bobo Stenson, Arild Andersen, Palle Danielsson, Edward Vesala, Jon Christensen, Eje Thelin, Terje Rypdal), sovietici (Vladimir Cekasin, Viaceslav Ganelin, Vladimir Tarasov, Gheorghe Garanian, Leonid Cijik, Alexei Kuznețov, David Goloșcekin, Mustafa-zade, Serghei Kuriohin etc.), din spațiul latin mediteranean (Giorgio Gaslini, Enrico Rava, Tete Montoliu, Franco D'Andrea, Martial Solal, François Janneau, Michel Portal, Gianni Bedori, Paolo Damiani, Gianluigi Trovesi, Philip Catherine, Jean-Luc Ponty, Bernard Lubat, J. F. J. Clarke, Christian Escoudé, Henri Texier, Daniel Humair, Didier Lockwood), englezi (John McLaughlin, John Surman, Trevor Watts, Paul Rutherford, Derek Bailey, John Taylor, Dave Holland, Gordon Beck, Chris McGregor, Stu Martin, Barry Guy, John Stevens), polonezi (Namysłowski, Tomasz Stańko, Tomasz Szukalski, Janusz Muniak, Adam Makowicz, Czesław Bartkowski, Kazimierz Jonkisz, Zbigniew Seifert, Krzysztof Sadowski, Paweł Jarzebski, Sławomir Kulpowicz, Janusz Stefanski), germani și olandezi (Mangelsdorff, Gunter Hampel, Berger, Ernst-Ludwig Petrowsky, Alexander von Schlippenbach, Peter Brötzmann, Friedhelm Schönfeld, Manfred Schoof, Günter Lenz, Ralf Hübner, Frederic Rabold, Willem Breuker, Han Bennink, P. Courbois, Bernd Konrad, Heinz Sauer, Günter Sommer, Manfred Schulze, Joachim și Rolf Kühn, Wolfgang Dauner, Eber-

hard Weber, Volker Kriegel). Și încă asemenea liste sunt foarte lacunare. Acești jazzmeni, fără a-și pierde nimic din identitate, conștienți de valoarea spațiului referențial unde s-au format, operează tocmai deschiderea spre universal de care se simțea atîta nevoie. E demnă de reținut formularea precisă a lui Berendt din amintitul eseu: „Muzicienii devin din ce în ce mai universali. Într-un anume sens, în cel muzical, ei au ajuns deja să fie ceea ce noi toți va trebui să devenim, spre a supraviețui pe această planetă constant diminuată: cetățeni ai lumii. Nu mă îndoiesc că, astfel, muzica este încă o dată un indiciu a ceea ce trebuie înfăptuit și în alte domenii“. Acest nou, altfel-de-muzician simte pericolul fărîmîțării personalității prin specializarea excesivă, considerînd (poate instinctiv) că „ne distrugem vitalitatea și creativitatea lăsîndu-ne cîșăpiți în bucățele tot mai mici“. Iar acest tip universalist, cunoscător al cît mai multor expresii muzicale „inimaginabil acum douăzeci de ani, aparținînd cu cincisprezece ani în urmă unei specii încă foarte rare, se numără astăzi cu miile“. Concluzia lui Berendt e limpede: „Dezvoltări atît de universale ca sferă de cuprindere și atît de hotărîte în avîntul lor depășesc stiluri și mode. Ele continuă să se amplifice“.

Dinamica interioară a jazzului l-a adus astăzi în postura de a influența la rîndul său celelalte arte. El se insinuează în aerul acestui înfierbîntat final de mileniu. Atmosfera redată de Fitzgerald ca o haotică defulare colectivă, consecutivă frustrărilor primului război mondial, ne poate părea — din perspectiva recesiunii, a penuriilor diverse, a spectrului terorismului, a poluării, și-a celorlalte vicii specifice ultimelor decenii — drept o epocă aproape idilică. Dacă în prima parte a secolului influențele reciproce dintre arte erau mai greu sesizabile, treptat înseși tehnicile scriitoricești, componistice, regisorale, plastice, coregrafice etc. au vădit tot mai accentuate tendințe interferatoare, ba chiar integratoare.

Dar, fără să abuzăm de suprapuneri, nu se putea ca proza, acest jurnal de idei al secolului, să nu resimtă în cele din urmă — mai mult sau mai puțin explicit — nevoia găsirii unor consonanțe cu jazzul. Cortăzar, Vian sau Osborne (care spunea undeva: „Cine nu iubește jazzul, nu iubește oamenii“) sunt, în acest sens, niște deschi-

zători de drumuri. E evident că numărul scriitorilor care se familiarizează cu jazzul va crește continuu. Iar efectele nu trebuie neapărat să se vadă la nivelul tramei sau al tematicii. E mai mult: o difuziune în spirit, o îmbibare a stilului cu suflul revigorant al acestei muzici. Și nici nu trebuie să ne gândim mai departe decât la o capodoperă a literaturii române recente ca *Ingeniosul bine temperat*, a lui Mircea Horia Simionescu, pentru a înțelege la ce ne referim: o lucrare în care aleatoriul se îmbină cu premeditarea, ironia cu rezonanțele meditative, umorul merge mână în mână cu insolitul, fantezia fortifică o viziune morală cu clare răsfringeri asupra realului. Adică întocmai acele calități pe care le regăsim și în suitele unor Miles Davis, Art Ensemble of Chicago, Air, Anthony Braxton, Ganelin—Cekasin—Tarasov, Michael Smith etc. Aceeași retopire în spirit acut modern a tezaurului de teme, procedee, stiluri, maniere, manii chiar, acumulate în literatură și respectiv în muzică. Atunci când am îndrăznit să-i comunicăm autorului însuși supozițiile noastre legate de aceste posibile înrudiri, am obținut următoarea confirmare, într-o scrisoare datată 19 martie 1979, din care ne permitem să reproducem un pasaj confesiv: „M-a fericit afirmația ta (căci nu era o simplă bănuială) precum că îmi place jazzul. Îmi place, într-adevăr, enorm, încă de pe la 10—14 ani, evit însă să vorbesc despre /el/, din conștiința că nu pot face față: 1. nu rețin titluri, prea puțin formații 2. neștiind engleza, n-am nici puțința reproducerii titlurilor și formațiilor 3. disciplina a luat un asemenea avânt, încît bogăția (istorică și prezentă) îmi depășește posibilitățile de punere în curent, apoi o mulțime de tineri mă inhibă totalmente, prea știu multe. Mă rezum de-a asculta cu plăcere enormă, de-a mă crede un bun ascultător, de-a trăi *aceleași* satisfacții pe care le trăiesc alături de Vivaldi, Bach, Haendel, Mozart. Ai dreptate: muzica îmi este apropiată și ceva din rigoarea ei nedefinită mă fascinează și mă îndeamnă s-o trec (evit traduc) în literă și frază. (...) Oh, dacă aș fi fost într-o formație de jazz (tentație pe care n-am avut-o niciodată în legătură cu muzica clasică), ce om aș fi fost!” În completarea acestei mărturisiri vin și reflexiile mai generale cuprinse într-un interviu acordat de Mircea Horia Simionescu lui N. Stoicescu și Andrei Lenard, publicat în

iarna 1980—81 de revista *Tribuna*: „Mi se pare că istoria muzicii are o organicitate extraordinară, mult mai strînsă decît a altor arte. Tehnica ei este mai apropiată de înălțimea sau căderea gîndirii, este întruchiparea ideii în însăși expresie, mai bine spus în expresie este totul, în ea este și gîndire, și anecdotă, în ea sunt toate cele pe care literatura le cam desface pe nivele. Mă fascinează și m-a fascinat întotdeauna construcția muzicii, posibilitățile de a înfățișa lumi cu desfășurare, cu profil variabil, posibilitatea ei de a face astăzi ceea ce ieri s-a făcut mai puțin pentru că nu erau niște semne și instrumente care să le poată reda”.

Paradoxal, originalitatea frapantă a scrierilor lui M. H. Simionescu rezultă din capacitatea de a se exprima în cele mai variate registre stilistice, asemenea unui jazzman ca John McLaughlin, să zicem, cînd tandru, cînd malițios, cînd clasicizant, cînd plin de electricitate, cînd meditativ ca un călugăr budist, cînd extrovertit ca un rocker. În cazul M.H.S., reducția la esențe sub semnul persiflajului dezvăluie o artă scoasă de sub canoane, continuatoare a marii lecții de independență predate de Caragiale. Tentațiile narativismului se subordonează ironiei devastatoare, așa cum se întîmplă într-o bună parte a jazzului nou.

Există însă și un revers al situației: tentația de a „literaturiza” muzica, de a o apropia oarecum de regimul cuvîntului. Jazzului poetic i se cuvin analize speciale. Acum vom aminti doar cîteva situații în care jazzul dă prioritate unui anume narativism programatic. Așa se întîmplă, de exemplu, cu suita în patru părți *Thursday*, inspirată lui Duke Ellington și Billy Strayhorn de cunoscutul roman *Joia dulce* al lui John Steinbeck. Nu e vorba nicidecum de o încercare de ilustrare, ci mai degrabă de absorbirea în materia sonoră a big band-ului a atmosferei cărții respective, acea cronică spirituală, grațioasă și optimistă a întîmplărilor cotidiene dintr-un orașel de provincie american. Jöcul motiveilor muzicale e condus cu maximă atenție față de păstrarea fluentei și a unei direcții precise a mișcării orchestrale, culminînd în pasajul final, cînd Ray Nance swingează irezistibil la vioară spre orizonturi degajate de neliniști.

Alt gen de ficțiuni muzicale e consecvent cultivat de grupul *Weather Report*. Adversarii „anecdoticismului” devin alergici față de preponderența acordată liniei melodice și a ritmicii orientate prea mult către rock. În realitate, partea cea mai bună a creațiilor W.R. constă în instituirea unei formule de sinteză, care s-ar putea numi narativism futurist. Protagonistii formației, cuplul Zawinul—Shorter, combină sunetul sintetizat electronic cu suflul teluric al saxofonului tenor sau cu inflexiunile modale ale celui sopran. Însă accentul cade în primul rând pe arta organizării *nucleelor* și *nivelelor* melodice. Dispunerea succesivă, „orizontală”, a primelor eludează pericolul expozitiv, tocmai prin „jocul de ape” vertical al ultimelor. Această modalitate combinatorie este dusă pînă aproape de ultimele consecințe într-un album ca *Mysterious Traveller*. Piesa care dă titlul discului începe cu acordurile șuierătoare ale unor generatoare electronice, evocînd alienante spații galactice (ne reamintim observația regisorului Stanley Kubrick că nu ostilitatea universului e înspăimîntătoare, ci indiferența lui rece). Peste acest fundal se suprapun cîteva pregnante riff-uri la pian și baterie. Deși prima impresie este aproape șocantă, iar ascultătorul își imaginează că n-o va uita, această (să-i zicem) expunere de motive, pe măsură ce este repetată, intră într-un proces de eroziune. Asupra ei acționează diverși alți „acizi” sonori. Variațiunile tematice inițiale se dizolvă într-un peisaj incert, dominat acum de cîteva acute ale saxofonului tenor. Dar, ca o parafrază a principiului heraclitean *panta rhéi*, din acest pasaj median plutind în derivă se dezvoltă o nouă frîntură melodică, ce va constitui ostinato-ul final, pierdut în același vuiet cosmic de la început. Proiecția spre univers e singurul element constant al acestei miniaturi ușor mecaniciste, la prima vedere. Prim planul se schimbă, se transformă, se preface, pînă la a fi de nerecunoscut. În schimb, fundalul science-fiction dă unitate acestui voiaj spre tărîmuri abia bănuite. Titlul însuși, *Călătorul misterios*, denotă o viziune picarescă adaptată la era cuceririi spațiului extraterestru. Și, dacă există o acțiune stimulatîvă a muzicii, atunci compoziții de acest fel trimît ascultătorul spre raftul din bibliotecă unde se află *Călătorie la capătul nopții* de Louis Ferdinand Céline.

Nu e singurul exemplu de epicizare la *Weather Report*. Un alt album (*Black Market*) aplică un constructivism similar pentru a evoca ambianța colorată a piețelor, porturilor, locurilor de petrecere ale Africii. Așadar, încă un demers minat de descriptivism, vor exclama acuzator puriștii. Atîta timp cît talentul rămîne el însuși, de ce ne simțim obligați să-i indicăm căile de urmat?, am replica noi. E adevărat că sunt destule producții dubioase, purtînd marca W.R., mai ales în anii de după *Black Market*, dar asta nu scade cu nimic valoarea inovativă a formației. Jazzul „electric” a dat puține nume de asemenea valoare. Muzica alcătuită din nuclee, pe cît de net delimitate, pe atît de straniu combinate în edificii insolite, ne reamintește *Ingeniosul bine temperat*: *Dicționarul onomastic*, *Bibliografia generală* și *Breviarul* (trei din cele patru părți proiectate, publicate pînă în 1980) sunt opere aleatorii, compuse din elemente detașabile, pe care lectorul le poate aborda în ordinea pe care o dorește. În bună măsură mobilul lor îl constituie surclasarea kitsch-ului, paradoxal, tocmai prin mimarea tarelor acestuia, prin dezvăluirea mecanicii lui. E destul să ascultăm piesele *Boogie-Woogie Waltz* sau *American Tango*, spre a recunoaște același procedeu de demascare a kitsch-ului din interior, utilizat, de data asta în jazz, de către *Weather Report*. Pericolul se ivește atunci cînd parodia superioară e înlocuită cu luarea în serios a fenomenului persiflat (vezi neavenitele intruziuni disco din cîteva albume W.R., spre finele anilor '70).

În timp ce la *Weather Report*, ca și la Mircea Horia Simionescu, avem de-a face cu concentrate epice, în general mai reduse ca dimensiuni, suitele trio-ului sovietic Ganelin—Cekasin—Tarasov ar putea fi definite drept romane muzicale contemporane. Discul *Con Anima* cuprinde un „material faptic” atît de bogat, încît muzica, asemenea experiențelor de viață, se lasă aproape povestită. Interesantă este aici tenta expresionistă, turnura am zice dostoevskiană pe care o iau lucrările, îndeosebi în punctele lor culminante. Stilul celor trei muzicieni e unul de ruptură, angular, neconcesiv.

Un narativism mai puțin abisal, cu o curgere mai lină, înclinată spre latura armonioasă a lucrurilor găsim la grupul polonez *The Quartet*, condus de saxofonistul

Tomasz Szukalski. Faptul că una dintre piesele lor, întotdeauna ample, se intitulează *Macondo*, spune multe despre modul cum scriitorii (în cazul acesta Márquez) îi inspiră pe jazzmeni. Contrabasistul englez Graham Collier a petrecut câțiva ani cufundat în studiul operei lui Malcolm Lowry. Transferînd tehnicile narative complexe ale unor cărți ca *Sub vulcan* sau *Întunecat precum mormîntul în care zace prietenul meu* în propria-i estetică a compoziției, așadar în termeni strict muzicali, Collier a realizat două lucrări de mari dimensiuni: *Symphony of Scorpions* și *The Day of the Dead*. În cea de a doua, la efortul de orchestrație se adaugă cuvintele lui Lowry însuși, sub formă de recitativ. Colajul rezultat (cu vocea naratorului John Carberry împletindu-se printre instrumente) se bazează pe principiul enunțat de Lowry ca „tehnică a atenției distributive”.

În limitele așa-numitului jazz-rock, tentațiile descriptiviste erau desigur mult mai numeroase, poate și datorită menținerii unui contact direct cu miturile adolescentine promovate de rock. Posibilitatea de a spune basme contemporane în fața unui auditoriu imens provoacă uneori... vertijuri ale puterii. Dar nu traiectoriile sinuoase ale talentelor de tip Hancock, Stanley Clarke, Jean-Luc Ponty sau Al Di Meola ne interesează acum, ci expresia muzicală jazz-rock, unde au proliferat îndeobște lucrări cu o coloratură pronunțat epică. Chick Corea adoptă chiar măștile unor „personaje” de factură neo-romantică (*Romantic Warrior*, *The Leprechaun*), pe baza cărora își compune albumele de la mijlocul deceniului trecut. Cultul frumuseții epurate de dizarmonii, orchestrațiile minuțios gândite, melodicitatea extremă, constituie elemente pe gustul unui public fie adept al echilibrului clasic, fie în formare. Pentru receptorul de artă de tip clasicist (în fond, poate, receptorul mediu al zilelor noastre), prejudecata *melodiei* în muzică își are pendantul în prejudecata *acțiunii* din proză. Nimic nu e însă imuabil. Accentul se mută progresiv (și) spre alte elemente. Discursul prozei se fragmentează, devine mai obscur, se îmbibă cu lirism. Tot așa și cel muzical. Nuvelele lui Kafka abundă în surprize sumbre, ca și multe din piesele pianistului Paul Bley. Scurtele proze ale lui Bacovia au o melodicitate tînguitoare, asemenea manierei saxofonistice de inspirație coltraneiană. Dispe-

rarea repetitivă, macerantă, a muzicii lui Cecil Taylor o amintește pe aceea a *Castelului* kafkian. *Fluxul conștiinței* (Stream of consciousness), tehnica dezvoltată de Joyce și Virginia Woolf spre a transpune meandrele gândului în pagina scrisă, a devenit o modalitate frecventă în jazzul unor Jarrett, Burton Greene, Abrams etc. Literatura etichetată drept absurdă e rudă intimă cu free-jazzul. Să ne mire atunci „conlucrarea” dintre textul lui Samuel Beckett și muzica lui Mike Mantler, pe discul *No Answer* (interpretat de Jack Bruce, Carla Bley și Don Cherry)? Lista exemplurilor rămîne deschisă. Cu siguranță că, pe viitor, ea va fi tot mai cuprinzătoare. Iar legăturilor jazzului cu poezia le consacram o scrutare aparte.

Înainte de a schița o concluzie, impusă de interferențele mai sus prezentate, să amintim pe scurt și raporturile strînse avute cu jazzul de mari compozitori ai secolului. Studiul lui Gérald Arnaud, *Stravinsky și jazzul, cronică unui flirt* (*Jazz Hot*, nr. 376/1980), menționează într-o scurtă prefață iubirea lui Debussy, Ravel și Satie pentru jazzul încă embrionar din ajunul primului război mondial; apoi faptul că lui Bartók îi plăcea swing-ul și că a dedicat lucrarea sa *Contraste* lui Benny Goodman; tentativa unor Poulenc, Milhaud, Georges Auric de a se converti în jazzmeni, inspirați de Jean Cocteau; introducerea de către Edgar Varèse, Lutosławski, Stockhausen, în compozițiile lor, a unor noțiuni improvizatorice și de scriitură aleatorie inspirate de muzica afro-americană. Stravinsky este citat dintr-un volum de dialoguri cu Robert Craft: «Jazzul, în sens larg, a exercitat o influență episodică asupra muzicii mele după 1918; și urme de blues sau de boogie-woogie pot fi găsite chiar în operele mele cele mai „serioase” . . . » Dintre compozițiile sale de evidentă filiație jazzistică sunt amintite: *L'Histoire du Soldat*, *Ragtime* (imediat după primul război mondial), *Concertino* (1920), *Mavra* (1922), *Joc de cărți* (1936), *Preludiu pentru ansamblu de jazz* (1937), *Circus Polka* (1942), *Scherzo à la Russe* (1944) și *Ebony Concerto* (1946). Dacă, prin 1918, Stravinsky își cumpărase o baterie, pentru a studia acest instrument pe care-l considera cel mai seducător din jazz, drept pregătire a ultimei compoziții menționate, interpretată în premieră de big-band-ul Woody Herman, el s-a documentat as-

cultînd înregistrări de jazz și cerîndu-i unui saxofonist să-l învețe digitația. Biograful lui Stravinsky, Alexandre Tansman nota: „L-am văzut, cu tot atîta surpriză cită admirație, pe cel mai mare compozitor al timpurilor noastre și unul dintre cei mai mari ai tuturor timpurilor, așternîndu-se umil, ca un student de conservator, pe studiul acestei noi probleme, căutînd să-i extragă toate calitățile latente și muncind cu aceeași aplicațiune conștiincioasă ce o rezerva și *Simfoniei*, opera sa capitală din acea perioadă”. În volumul *Ein Fenster aus Jazz*, J.—E. Berendt dă și alte nume — Dvořák, cu a sa *Simfonie din lumea nouă*, Hindemith, cu *Suita de pian 1922*, Kurt Weill, cu *Opera de trei parale*, subliniind că țara cea mai bogată în tradiții privind legăturile dintre jazz și muzica de concert modernă este Cehoslovacia (tradiții începute în anii '20, care sunt continuate azi de compozitori-jazzmeni ca Pavel Blatny, Alexej Fried, Jaromir Hnilicka, Marek Kopelent, Milan Svoboda ș.a.)

3. Propunere de concluzie

Anii '70 au instaurat în muzică o perioadă a fructuoasei coexistențe dintre genuri. Tot Berendt spune că polaritatea a fost înlocuită prin pluralitate. O maree terminologică încearcă să facă față diversității. Berendt: «Motivul pentru care categoriile sunt instabile este că muzicienii le pulverizează continuu. (...) Mulți afirmă astăzi că muzica adevărată — aceea în jurul căreia se întîmplă lucruri decisive — desfide etichetările sau categorisirile, muzică pentru care nu există nume, ca atare. A numi ceva înseamnă a-l introduce în mecanismul de etichetare, prelucrare și consumare al societății consumatoare-de-cultură. (...) Muzicianul care „pur și simplu cîntă muzică” (deloc simplă, desigur) se opune acestui proces de alienare. El nu vrea să se alieneze sau „să fie la dispoziția” cuiva. S-ar spune că acești muzicieni sunt, într-un nou sens al cuvîntului, „adevărați” față de ei înșiși. Muzica lor, după cum o numea Don Cherry, este „muzică primară”». (*Jazz Forum*, nr. 70/1981)

În ceea ce ne privește, considerăm că termenul în-suși de jazz s-a îmbogățit cu atît de multe conotații,

acoperă atâtea tendințe muzicale, încît intuiția dirijorului elvețian Ernest Ansermet, colaborator al lui Stravinsky, se confirmă acum, mai mult ca oricînd: într-un articol publicat de *Revue Romande* în 1919 după ce-l urmărise pe Sidney Bechet la Chicago, el era de părere că muzica aceluia — așadar nu muzica de concert modernă — va alcătui probabil „curentul principal care va impulsiona mai departe muzica acestui secol”. Bătălia „botezurilor” succesive continuă. Conceptul de jazz dispune însă acum de profunzimea și amplitudinea necesare spre a exprima o diversitate îmbucurătoare, dar și greu de cuprins. Dacă au nevoie de un aliat muzical implicat în seismele sufletului modern și totodată viabil, reprezentanții celorlalte arte vor apela tot mai frecvent la jazz.

Cu riscul de a cita abuziv, merită să prezentăm totuși o declarație concludentă, făcută de Edgar Verèse lui Georges Charbonier (v. *Secolul 20*, 2/1972): „Da. Epoca noastră este percutantă. Epoca noastră este epoca vitezei. Vibrato-ul viorii nu aparține timpului meu. Bineînțeles, asta nu înseamnă că preconizez distrugerea viorilor. Aș vrea chiar să fie reconstruite cele din vremea lui Monteverdi. Mi-ar plăcea să ascult lucrările lui Bach cîntate așa cum erau în vremea lui Bach”. Privind sound-ul adecvat timpului nostru, Varèse remarcă însă: „Ascultați 15 sau 20 de instrumentiști de jazz în Carnegie Hall; sau în oricare altă sală. Apoi înlocuiți-i cu o orchestră simfonică. Orchestra simfonică este un elefant hidropic. Orchestra de jazz, un tigru. Primul și-a pierdut vitalitatea. Este dulceag. Iar epoca noastră nu este”.

Termenul de *jazz age* lansat de Fitzgerald avea poate o acoperire mai degrabă de ordin sentimental. Dar încă de pe atunci Ansermet tresărea ascultîndu-l pe Bechet; întîlnirea nu era fortuită: dirijorul se afla în America în turneu cu baletul rus al lui Diaghilev. De acolo aducea apoi partiturile de jazz ce-i vor inspira lui Stravinsky *Soldatul* și *Ragtime*. Lucrurile începeau să se lege. Astăzi, înțelegerea dezvoltărilor artistice ar fi mult sărăcită fără componenta jazzistică. Forțînd nota, în sens ideal, dăm conceptului nou de jazz tocmai înțelesul de muzică liberă, ce nu poate fi constrînsă să se supună tiparelor, partea mai bună a existenței noastre sonore în acest timp.

NOTE DESPRE SPECIFICUL NAȚIONAL ÎN JAZZ

Dichotomia spirit național/spirit universal a fost mult dezbătută în epoca modernă. Jazzul tinde spre armonizarea celor două laturi, deoarece el nu poate avea altă menire decît să înfăptuiască o concordie a lumii prin sunet. Gradul de universalitate al unei arte este direct legat de mijloacele ei proprii de acțiune. Muzica, dansul și artele plastice depășesc, prin capacitatea lor comunicantă, artele legate de cuvînt, poezia, teatrul, literatura. Aceasta nu anulează însă componenta determinantă a specificului local. Cel puțin în actuala perioadă istorică este certă accentuarea sa sporită. Modul de a exista și de a simți al unui popor, al oricărei comunități umane se repercutează direct asupra „fondului genetic” al artistului. Cu atît mai mult, cînd este vorba despre o artă colectivă ca jazzul. În multe cazuri inspirația națională e manifestă, mai ales prin apelul nedisimulat la folclor. Să amintim aportul cîtorva personalități la definirea acestei direcții: Zbigniew Namysłowski (Polonia), Don Cherry (SUA), Gato Barbieri (Argentina), grupurile *Art Ensemble of Chicago* (SUA), *Irakere* (Cuba), *Szabados Quartet* (Ungaria), *Alb-verzii-roșii* (Bulgaria), sau, în țara noastră, Richard Oschanitzky, Johnny Răducanu, Marius Popp, formațiile *Creativ* și *Gramophon*.

Dar, în majoritatea situațiilor, esența geniului național transpare în creație prin modalități sublimite, a căror detectare devine o chestiune de subtilitate analitică, de simț special, într-un cuvînt, de cultură. În muzica clasică, atmosfera școlilor naționale era desigur mai net delimitată. Vom regăsi aceeași notă de magnificență umanizată în lucrările unor compozitori atît de diferiți precum Ceaikovski, Rimski-Korsakov, Mussorgski, Stra-

vinsky, Prokofiev, Rahmaninov, Șostakovici etc. La fel cum școala germană excelează prin echilibru și armonizarea perfectă a detaliilor, cea franceză prin evanescența notației, cea nordică prin orizonturile introspective nelimitate, cea românească printr-un simț al măsurii și o căldură afectivă, consubstanțiale firii noastre etc. Fără să ne autoiluzionăm că am fi găsit epitetele cele mai pregnante, vom constata că ele exprimă de fapt câteva trăsături generice, recognoscibile în arta și — mai important! — în structura psihică a respectivelor popoare.

Ca artă prin excelență universală, jazzul e greu de „parcelat” în școli naționale. Înseși Statele Unite au constituit creuzetul acestei muzici noi tocmai prin infinita capacitate de cuprindere, prin deschiderea spre cele mai diferite tradiții aparținând țărilor de origine ale imigranților. Cu toate acestea, se vehiculează adesea noțiuni și analize ce pornesc de la existența unor caracteristici speciale, legate de aria geografică în care este interpretat jazzul. Se vorbește despre școala poloneză de jazz, despre seriozitatea jazzului practicat în Uniunea Sovietică, despre nota specifică adusă în interpretare de muzicienii scandinavi, sau despre diferențe ce țin de temperamentul latin, slav sau germanic, ca să nu mai vorbim de încadrarea mai largă în arii aproape continentale (nord-americană, latino-americană, cu subîmpărțirea în sfera de influență hispanică și cea lusitană, africană, japoneză, indiană etc.). Valabilitatea unor asemenea împărțiri, și mai apoi capacitatea lor de a opera în realitate depind de mulți factori. Important e în primul rând gradul de răspindire, atât ca forță creativă, cât și ca putere organizatorică și de receptare a jazzului într-o anumită țară. Polonia e un exemplu concludent: o federație de jazz înființată încă la mijlocul anilor '50, talente muzicale cărora li s-au oferit excelente condiții de afirmare, editarea de reviste de specialitate, organizarea nenumăratelor festivaluri, totul conducând spre formarea unui auditoriu educat, exigent, capabil să opteze pentru forme muzicale (și, în general, culturale) de reală valoare. Calitatea interpretării, dar și numărul muzicienilor afirmați depind în mod vital de elementele enumerate mai sus. De aici se poate porni o vastă acțiune de recuperare a sensibilității caracteristice unui popor în formele și spiritul jazzului.

Jazzul constituie, într-una din direcțiile sale principale de manifestare, o modalitate de a racorda folclorul muzical de înaltă calitate la necesitățile unei epoci aflate într-o febrilă, continuă urbanizare. Fenomenul s-ar explica prin acea inefabilă apropiere de suflet, acea legătură afect-muzică, specifică celor două expresii muzicale. Folclorul și jazzul sunt chintesențe ale spontaneiității, căci însăși materia lor intimă se naște spontan. Ca expresii directe, ele sunt condiționate numai de sinceritatea și capacitatea creativă a autorilor-interpreți. Definindu-le prin excludere, am spune că în sfera lor de cuprindere, nu au loc minciuna, falsul, pastșa. Pierderea autenticității ar însemna anularea rațiunii lor de a fi.

Să mai notăm că, în general, formele cele mai radicale, avangardiste ale jazzului au cultivat raporturi strânse cu materialul sonor preluat din tradițiile muzicale autentice. Dacă scriitorul rus Boris Pasternak simțea că *Studiile* lui Chopin înglobează în materia lor „crîngurile și mormintele și parcurile” Poloniei, unul dintre importanții critici de jazz sovietici ai zilelor noastre, Alexei Batașev, observă într-un articol scris special pentru revista *Transilvania*: „Jazzul își are rădăcinile nu numai în gramatica clasicismului european și în corpul folclorului afro-american; în el pot fi auzite fie samba braziliană, fie jocurile muntenilor polonezi, fie doina românească, fie ornamentica muzicii indiene sau arabe, fie cîntecul tărăgănat rusec, fie ritmurile balcanice sau indoneziene, fie ultracontemporana muzică de cameră cultă, sau un minunat aliaj din toate acestea. Iar muzicienii de jazz au lărgit permanent granițele sonore ale acestui gen, pînă cînd dicționarul ei de tonalități s-a apropiat, în ansamblu, de cuprinderea tuturor limbilor marii muzici a planetei noastre.” (*Transilvania*, nr. 10/1979)

Putem conchide că astăzi jazzul nu e doar elementul viu, activ, prin care diverse date muzicale sunt însumate într-o nouă sinteză, dar și revelatorul specificității anumitor arii culturale. Talentul adevăraților creatori va ști să discearnă între ceea ce constiuie simplă contrafacere și exprimarea superioară, organic structurată a unui fond cultural-etnic de substanță.

HIPERTROFIERI LUDICE ÎN JAZZ

Cum orice tentativă de abordare a rolului jocului în artele moderne nu poate face abstracție de fundamentalul studiu *Homo ludens* al olandezului Johan Huizinga, vom reaminti de acolo câteva clarificări legate de specificul muzicii: „Formele muzicale înseși sunt forme ludice. Muzica se bazează pe o subordonare voluntară și pe o adaptare strictă la un sistem de reguli convenționale referitoare la tonalitate, măsură, melodie și armonie. (Acest enunț rămîne valabil chiar și acolo unde toate regulile în vigoare au fost nesocotite.) (...) Fiecare cultură are propria ei convenție muzicală și în general urechea nu suportă decît formele acustice în care a fost educat omul. În diversitatea muzicii este inclusă din nou dovada că în esență ea este un joc, adică o grupare de reguli valabile numai înăuntrul unor hotare delimitate, dar atunci și absolut obligatorii, fără scop utilitar, dar cu un efect de agrement, destindere, bucurie și înălțare“. Oare ce poate fi mai semnificativ decît simpla observație de ordin lingvistic, menționată de Huizinga, privind coincidența termenilor care denumesc mînuirea unui instrument și acțiunea de „a juca“, în limbi atît de diferite ca araba, franceza, toate limbile germanice, unele limbi slave (cărora le-am adăuga și maghiara)? Învățatul olandez mai subliniază că „în timp ce în percepțiile simțului tactil și ale celui gustativ nu este prezent nici un efect etic, iar în ale celui vizual numai unul redus, în melodie se află, în sine, expresia unui *ethos*“. Concluziile privind ierarhizarea artelor în raport cu posibilitățile lor de a juca aduc în prim plan muzica și poezia, „care plutesc în spații eterice. Dansul se află aici

într-o sferă de hotar. El este în același timp muzic și plastic; este muzic pentru că mișcarea și ritmul sunt elementele lui principale. (...) Totuși dansul este în același timp legat de materie. Trupul omenesc, cu varietatea lui de poziții și de mișcări limitată, îl scoate din materie, iar frumusețea lui este aceea a însuși trupului în mișcare. Dansul este plastic ca sculptura, dar numai pentru o clipă. El trăiește îndeosebi din repetare, ca muzica, artă care îl acompaniază și îl domină". Pe această scară, iată locul plasticianului: „Odată confecționată, creația lui își exercită, imobilă și mută, efectul atîta timp cît există oameni care își îndreaptă privirea spre ea. În lipsa unei acțiuni publice, în care opera de artă să devină vie și să fie gustată, se pare că în domeniul artelor plastice nu este de fapt nici un loc pentru un factor ludic". Această remarcă, iritantă fără îndoială pentru artiștii vizualului modern, angajați tocmai într-o continuă operație de răsturnare a canoanelor statice, e nu mai puțin o „provocare” pentru criticii de artă, stimulați să producă necesarele corecții. În schimb, muzicologii, în măsura în care se integrează esteticii noilor timpuri, pot încerca un sentiment tonic: domeniul pe care îl slujesc apare peste epoci drept precursorul semet al spiritului artei contemporane. Căci sensurilor inițiale, de *potență sanctificatoare, excitație emoțională și joc*, spune Huizinga, li se adaugă mai tîrziu un al patrulea mod de prețuire conștientă: „ca împlinire plină de tilc a vieții, ca expresie a simțămîntului viețuirii, pe scurt, ca artă în înțelesul modern”.

Avînd un indubitabil caracter ludic, muzica e direct legată de momentul interpretării, de materializarea sa temporală. Muzica e durată intensificată. Conceptele bergsoniene par a-și găsi ilustrarea imediată în acest domeniu artistic. Dacă pe plan filosofic teoria „elanului vital” poate fi oricînd repusă în discuție, operele compozitorilor de tip vitalist, de la Beethoven și Berlioz la Stravinsky sau Bartók, sunt metafore elocvente ale numitului principiu spiritual.

Bergson plasează procesul devenirii în cadrele creativității permanent reînviolate și quasi-anarhice. Această creativitate, denumită de filosof *durata pură*, ni se pare pe deplin materializată în jazz. După un secol XIX al tuturor academismelor, jazzul reușește să demonteze

treptat canoanele, să reinstituie legăturile naturale dintre om și lumea sunetelor. Muzica își reia caracterul genuin, atât de intim legat de jocul superior. Frumusețile artificioase, promovate ostentativ în arhitectura, artele și muzica „de curte”, fac loc, pe măsură ce ne apropiem de epoca noastră, unei estetici tot mai preocupate de sfișierile conștiinței umane. Fără a neglija evoluțiile din muzica de concert „serioasă”, riscăm totuși afirmația că jazzul e chintesența sonoră a respirației acestui secol.

În condițiile hiper-pragmatice, bine-planificate și controlate, din era lui homo-faber reprodus la scară industrială, artele readuc în spațiul existenței ideea compensatorie a jocului. Cultura e șansa ieșirii din aplatazări, uniformizare și înstrăinare. Ar fi fastidios să reamintim aici detalii legate de geneza jazzului. E concludent însă că, de multe ori, acest tip de muzică a fost asociat ideii de protest social. De la cântecul de muncă, de la blues, la activismul social al mișcării de avangardă din ultimele două decenii, dar — indirect — în formele sale cele mai diverse, prin jazz s-a produs acea descătușare sufletească pe care doar arta majoră o poate procura.

Există o serie de elemente ce sporesc caracterul ludic al jazzului, în raport cu alte genuri muzicale. Primul, în ordine cronologică, ar fi rădăcina neagră, determinantă pentru apariția noii muzici. În culturile africane, muzica, dansul și poezia sunt organic structurate într-un sistem care permite declanșarea energiilor umane pe tărîmul jocului. Dacă folclorul din alte zone a evoluat spre forme mai sublimite, în Africa „strategia jocului” apare cu mult mai direct. Temperamentul și energiile se manifestă intens la nivelul personalității umane însăși.

Iată un poem sugestiv aparținînd literaturii senegaleze contemporane. Autorul se numește Cheikh Tidi-ane Drame, iar titlul este *Dacă m-aș opri din dans*:

*Sunt nervul ritmic al fecundității.
Cu sămînța dansului voi însărcina terra
Plîngîndu-i pe cei goi cu ritmul meu
Ritm închegat al statuetei Ifé
Ritm ondulant precum al cobrei sfinte*

Ritm sacadat la vrăjitoru-n transă,
 Eu sunt respirația strămoșului
 Când pământul leșină sărutându-l călcâiele mele.
 Soarele martor al acestei dăruiri
 Face să-mi picure pielea de culoarea hăului,
 Degetele de liane cuprind spațiul
 Fiecare fibră din mine e numai ritm
 Ritm este timpul
 Spațiul ritm
 Și dansez iar materia se aprinde
 Și dansez și-i plîng pe cei goi
 Dansator negru, dansator al fecundității
 Dansator al degetelor alintate de alizeu
 Al seninului stelelor
 Al saltului antilopei.
 Soarele a dispărut în cer
 Luna s-a topit în păru-mi de abanos
 Și dansez, dansez,
 Dacă m-aș opri din dans
 vîntul n-ar mai sufla,
 Dacă m-aș opri din dans
 lumea ar dispărea pe loc,
 Cei din jur ar avea privirile moarte.
 Întind brațele pînă în depărtarea ochiului
 Redînd simțurilor muzica,
 Eu sunt îndrăgostitul de nebuniile ritmului
 Împrospătîndu-mi mlădierile
 Voi fi puternic precum lianele,
 Voi fi puternic precum duhul strămoșului.

(în românește de Radu Cârneli)

Cultura neagră e reflexul unui fond afectiv-psiho-
 logic dominat de candoare, exuberanță, sinceritate. Nu
 sunt acestea însușiri primordiale caracteristice lui ho-
 mo ludens? Nu transpar ele într-o înclinație cu totul
 specială pentru arta sunetelor și a mișcării? Sintagma
 „a avea ritmul în sînge” devine astfel o simplificare a
 unui fapt esențial: culturile arhaice negroide promovau
 identificarea omului cu jocul/arta sa. Faptul acesta pri-
 mea statut ontologic.

Un alt poet senegalez, Mame Seck exclamă: „Mu-
 zică, tu, putere și sare a vieții, / vitejie a sufletului și

a inimii..." Or, ceea ce atinge jazzul în formele sale cele mai înalte e tocmai sublimarea uneia sau mai multor personalități în materie sonoră. Exprimarea sinelui individual sau colectiv are în jazz condiționări specifice: muzicianul sau formația își afirmă autenticitatea prin *unificarea* și *personalizarea* planului componistic și al celui interpretativ. Jazzmanul e așadar simultan propriul său creator și interpret. El stabilește regulile jocului, el domină și modelează spațiul acustic în conformitate cu voința și știința sa, chiar și atunci când preia o temă din „circuitul” general. Muzică generoasă, risipitoare de energii, jazzul deține cheia proteismului. Condiția sa este permanenta realcătuire în infinite, irepetabile ipostaze. Jazzul este domeniul în care o reproducere absolut fidelă a ceva creat anterior e un nonsens. Din fericire, înregistrările pe disc reușesc să compenseze caracterul de unicitate al actului creator jazzistic. Practic, jazzmenii de elită ai zilelor noastre sunt muzicieni totali. Dincolo de simpla virtuozitate, e vorba aici în primul rând de creație în sensul cel mai deplin al cuvântului. Creație însoțită de o meditație profundă asupra sensurilor actului estetic. Lucrul e evident la Anthony Braxton și la Albert Mangelsdorff, la John Surman și la Viaceslav Ganelin, la Dave Holland și la Paul Bley, la Dewey Redman și la Keith Jarrett, la Tomasz Stańko și la Miles Davis, la Per Henrik Wallin și la John McLaughlin ș.a.m.d.

Desigur, cele afirmate aici țin cont de evoluțiile vertiginoase dintr-un teritoriu artistic atât de neliniștit. Astăzi jazzul, ca și artele în general, constituie o „joacă” dintre cele mai serioase. Nu s-ar fi putut spune același lucru în fazele sale incipiente. Contrastul dintre apoteozele wagneriene și muzica dixieland ar fi părut insurmontabil oricărui observator plasat pe tăișul ce despărțea secolul trecut de cel actual. Și totuși, acea timidă, simplistă, ușor rizibilă formă de sinceritate detectabilă la primele orchestre de jazz ambulante s-a dovedit mai viabilă în timp, mai aproape de sufletul nostru, decât excesele patetic-grandios-factice ale pompierismului burghez. Cele două tendințe au exercitat asupra spiritului epocii noastre influențe invers proporționale cu ponderea lor estetică inițială. Jazzului i-a trebuit cam o treime din acest secol pentru a se emancipa

din situația de muzică pentru consum. *The jazz age* a anilor '20 americani a rămas la nivelul impactului, al luării de contact cu o forță latentă, dificil de evaluat în perspectivă. Publicul se mulțumea să savureze șocul noii muzici și al dansurilor corespunzătoare. Era un moment euforic, în care puțini se concentrau asupra valorii muzicale intrinseci. Trebuia o minte genială ca a lui Gershwin pentru a pune în valoare tot ceea ce ar fi putut părea simplă vogă, zgomot de suprafață (adjectivul „jazz” are în limba engleză sensul de gălăgios, discordant, burlesc). Lucrările lui George Gershwin (1898—1937) constituie momentul de cumpănă: ele extrag într-o sinteză sublimă cele mai pure esențe ale jazzului și-i creează acestuia premisele dezvoltărilor superioare din viitor. Fără să mai accentuăm rolul compozitorului în spațiul muzicii americane, vom spune că el a dat un gir incontestabil dreptului de autodefinire a jazzului. După Gershwin, devenise posibil ca interpretul de jazz să se afirme drept forță muzicală autonomă. De-acum înainte el se va integra în circuitul principal al valorilor culturale.

Și iată-ne ajunși la un alt punct în care jazzul accentuează într-o manieră sui-generis caracterul general ludic al muzicii: competitivitatea. Huizinga constatare cu privire la arta sunetelor: „În nici un domeniu nu se formează atât de lesne partide. Secolul al XVIII-lea este plin de certuri între partidele muzicale: Bononcini contra Haendel, Bouffes contra Opéra, Gluck contra Puccini. Cearta între două partide muzicale ia cu ușurință caracterul de ostilitate, așa cum s-a întâmplat, de pildă, cu antagonismul dintre admiratorii lui Wagner și apărătorii lui Brahms”. Or, epoca modernă, cu proliferarea continuă a jocurilor sportive (să nu uităm că renașterea olimpiadelor coincide în timp cu apariția jazzului), urma fatalmente să conducă la asocieri între spiritul competitiv din sport și muzică. Nu e vorba doar de o manipulare de ordin comercial. Însăși psihologia omului contemporan se modelează din primele faze ale vieții în direcția acceptării și savurării întrecerilor ca elemente existențiale necesare. Mai concret: cei care și-au trăit adolescența în anii '60 (cum este cazul autorului acestor rânduri) își vor aminti patima cu care erau urmărite, comentate, anticipate etc. clăsamentele, așa-nu-

mitele top-uri ale muzicii beat, rock sau pop. În majoritatea cazurilor se producea o translație inconștientă a pasiunilor de ordin sportiv spre un domeniu diferit, incitant prin noutate. Muzica lansată de Beatles, Rolling Stones, Who, Spencer Davis Group, Animals și aliații lor reușise să spargă blocajul, în general inexpugnabil, al succesului comercial bazat pe rețete prefabricate. A fost o explozie atât de neașteptată, încât pentru câțiva ani jazzul s-a retras în penumbră, de unde avea să revină tocmai prin asimilarea noutăților impuse de tinerii rockeri. Interesant era mecanismul psihologic prin care *teen-ager*-ii aceluia moment 1963—1970 substiuiau imaginea echipelor sportive preferate cu aceea a formațiilor beat. Jocul în echipă asimilat muzicii de grup! Cunoscătorii păreau să guste în ceea ce se petrecea acum pe scenă tocmai dialectica raporturilor dintre individual și colectiv, la fel ca într-un joc sportiv. Ce voluptăți putea crea urmărirea evoluției fiecărui membru: bateristul formației muzicale era asemenea portarului din fotbal, mereu pe linia de fund, ieșind uneori în evidență, când „vigilența” coechipierilor scădea. Ghitara bas înlocuia fundașii, ghitara armonică mijlocașii, iar ghitara solo evoluă în față, ca un bun atacant, oricând gata să „înscrie” într-un moment de vîrf. Desigur, acestora li se alăturau armonii vocale plus alte instrumente „de atac” (orgă, pian, flaut, saxofon, mai apoi sintetizatoare și chiar orchestre de acompaniament). Odată lecția cvartetului beat (formula clasică) învățată, ea urma să fie augmentată pe parcurs pînă la formulele cele mai baroce din discuri precum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (The Beatles), *Their Satanic Majesties Requests* (The Rolling Stones), *Axis Bold as Love* (The Jimi Hendrix Experience), din majoritatea discurilor lui Frank Zappa etc.

Departe de noi gîndul că milioanele de tineri exaltați la auzul noii muzici și-ar fi descoperit atracția față de ea prin sport. Însă chiar dacă asociațiile de idei propuse pot părea forțate, e cert că motivații de acest tip au funcționat, fie și inconștient, printre *fan*-i. Despre personalitatea instrumentelor dintr-o orchestră se poate realiza un film, după cum a dovedit-o Fellini în *Repetiția cu orchestră*. De ce am nega, în definitiv, fascinația exercitată prin mijloace specifice de orice impor-

tant grup de jazz? Există formații „defensive”, reținute, după cum există formații agresiv-violente, sau formații echilibrate; formații cu „un joc” juvenil, plin de riscuri, și altele mature, ponderate, conștiente de sine ș.a.m.d. Orice ascultător poate constata diferențe frapante între vehemența iconoclastă a grupurilor *free* (Ornette Coleman, Cecil Taylor, Sam Rivers, Air) și constructivismul calofil al unui Chick Corea (în perioada ulterioară albumului *Romantic Warrior*).

Pe poziții la fel de opuse se situează, spre a da alt exemplu, muzica de trio a lui Bill Evans (calmă, egală cu sine), față de plutirea în spații insolite și căutările febrile ale grupului *Weather Report*, creator al unui veritabil jazz de anticipație.

Libertățile de expresie cîștigate prin jazz creează mari dificultăți în găsirea punctelor de contact care să permită o definire unitară a genului astăzi. Tentativa întreprinsă în acest sens de Joachim-Ernst Berendt, în a sa *Jazzbuch* (versiunea engleză, după care cităm, a apărut la Lawrence Hill & Co, Publishers, New York, 1975, sub titlul *The Jazz Book*), rămîne deocamdată cea mai riguroasă din cîte cunoaștem: «Jazzul e o formă a artei muzicale născută în Statele Unite prin confruntarea dintre muzica neagră și cea europeană. Instrumentația, melodia și armonia jazzului sunt derivate în principal din tradiția muzicală occidentală. Ritmica, frazarea și producerea sunetelor, precum și elementele armonice de blues derivă din muzica africană și din concepția muzicală a negrului american. Jazzul diferă de muzica europeană prin trei elemente de bază:

1. O relație specială față de timp, denumită „swing”.
2. O spontaneitate și vitalitate a producției muzicale, în care joacă un rol improvizația.
3. O sonoritate și manieră de frazare ce reflectă individualitatea muzicianului interpret de jazz.

Aceste trei caracteristici principale creează un inedit climat de tensiune, în care accentul nu mai cade asupra marilor arcuri tensionale, ca în muzica europeană, ci asupra unei multitudini de elemente-creatoare-de-tensiune ce cresc și descresc în permanență. Diversele stiluri și etape de dezvoltare prin care a trecut jazzul de la apariția sa la începutul secolului se caracterizează în genere prin faptul că elementele de bază amintite

joacă roluri variabile ca importanță în timp, iar relațiile dintre ele se schimbă în mod constant".

Un factor prin care jazzul se plasează în mod decis *sub specie ludi* e improvizația. Statutul ei este mai clar aici decât în orice altă artă. Fără senzația improvizației de calitate, însuși caracterul de autenticitate al jazzului dispăre. Fulgurațiile imaginației, intuițiile, revelațiile interpretului se convertesc în muzică sub impulsuri aproape incontrolabile, în orice caz inefabile. Spectrul opțiunilor e ilimitat. Problema este ce cale va alege interpretul. Limbajul în care se exprimă stă sub semnul personalității sale, mai mult decât al purei virtuozități. Tehnica pianistică perfectă a lui Art Tatum sau Oscar Peterson nu ne poate convinge că opera lor artistică ar avea aceeași valoare cu a lui Miles Davis, deși cel din urmă nu e neapărat un virtuoz absolut al instrumentului său. Importantă e stăpânirea instrumentului nu pentru obținerea efectelor pur exterioare, ci pînă la gradul identificării dintre gînditorul-muzician-interpret și mijlocul de expresie ales. A utiliza clapele unui instrument ca și cum te-ai folosi de cuvintele unei limbi: numai de aici poate începe „joaca”. Depinde însă de sensurile acordate acestui joc. O prejudecată moștenită de publicul muzical din mentalitatea secolului al XIX-lea constă în ceea ce Huizinga denumeste „sălile de concert contemporane, cu liniștea lor absolută, ca și religioasă, și cu respectul lor magic față de dirijor”. Tot Huizinga amintește de timpurile nu prea îndepărtate de apariția cărții sale (*Homo ludens* e o lucrare interbelică), cînd „creația compozitorului nu conta încă absolut deloc ca sfîntă și inviolabilă. De cadențele libere s-a făcut uz într-un mod atît de lipsit de modestie, încît a fost nevoie să fie combătute. Frederic al II-lea al Prusiei a interzis cîntăreților să modifice compoziția prin înfrumusețări proprii”. Jazzul reia tradiția multiseculară a acestor ornamentări aparținînd interpreților, întreruptă odată cu dezvoltările din secolul trecut. Joachim-Ernst Berendt amintește că «întreaga forță improvizatorică și libertate a muzicii lui Vivaldi și Haendel — și, în general, a întregii muzici baroce și pre-baroce concepute solistic — a fost pierdută de dragul respectării „autenticității”. Arnold Dolmetsch spunea că omiterea ornamentației — înfrumusețarea improvizatorică a muzicii

notate — e la fel de barbară ca și cum s-ar îndepărta decorațiunile flamboiante gotice de pe o catedrală, cu scuza că se preferă un stil mai simplu».

Punctul nevralgic al diferenței între improvizație și compoziție e surprins de Berendt în următorii termeni: «Muzica „serioasă” — în măsura în care e compusă — poate fi reprodusă ilimitat de oricine posedă capacitățile instrumentale, tehnice și conceptuale de a o stăpîni. Jazzul poate fi reprodus numai de către muzicianul care l-a creat. Imitatorul poate fi superior din punct de vedere tehnic și intelectual — dar tot nu va putea reproduce muzica. O improvizație jazzistică este expresia personală a improvizatorului și a stării sale muzicale, spirituale și emoționale. (...) Această identitate între improvizator, compozitor și interpret este ceea ce se înțelege atunci cînd vorbim de improvizație în jazz».

Ceea ce credem noi că adaugă jazzul acestei redescoperiri a resurselor muzicale inițiale este o dimensiune nouă de conștiință. Dimensiune rezultată în mod obiectiv din evoluțiile gustului și mentalităților, dar mai ales din presiunea fără precedent a timpului, a evenimentelor. Timpul și evenimentele apasă odată cu John Coltrane, Ornette Coleman, Lee Konitz, Anthony Braxton, Dewey Redman, John Surman, Wayne Shorter, Jan Garbarek, Vladimir Cekasin, Tomasz Szukalski și atîția alții clapele saxofonului, smulg sunete metafizice contrabasului, așa cum fac Ron Carter, Ray Brown, Dave Holland, Niels-Henning Ørsted Pedersen, Ch. Haden, Gary Peacock sau Barre Phillips, se prăbușesc peste claviaturi ca Cecil Taylor, McCoy Tyner, Keith Jarrett, Muhal Richard Abrams, Sun Ra, Dollar Brand, Chick Corea, Bobo Stenson, Viaceslav Ganelin, Herbie Hancock, Joe Zawinul, lovesc instrumentele de percuție ca Elvin Jones, Max Roach, Jack DeJohnette, Barry Altschul, Paul Motian, Jon Christensen, Edward Vesala, Tony Williams, Vladimir Tarasov... Lista numelor și a discuțiilor poate însuma volume întregi. Contează faptul că muzicienii de asemenea calibru reușesc să dea format sonor problemelor timpului lor, reinvestind jocul cu atributele artei. Muzica astfel creată nu e un produs încadrabil în serii, ci mai degrabă un univers tulburat, suprasaturat de experiență umană. În acest context e

semnificativă o declarație a pianistului Chick Corea (într-un interviu acordat lui Krystian Brodacki, *Jazz Forum* nr. 65/1980): „Chiar dacă un artist înfățișează durerea și suferința, totul e numai un joc. Când crezi o formă artistică, totul trebuie făcut în spiritul jocului, ca și cum ai fi actor într-o dramă. Am observat că fiecare mare artist de care am fost atras avea acest tip de filosofie — Picasso, Stravinsky, Bach sau Shakespeare toți aveau filosofia că viața e un joc și că trebuie să joci bine, ca să obții tipul de efecte pe care le dorești”.

Din punct de vedere auditiv, odată ce ne-am decis-o facem, suntem supuși unui asalt sonor, sau — poate mai exact — devenim aventurierii angajați într-o expediție de imersiune. Privirea poate fi întoarsă din fața tabloului, cuvintelor de pe pagină, edificiului arhitectonic, desfășurării coregrafice. În schimb, corpul plutește în întregimea lui printre sunete, ca și cum între mediul acvatic și cel aerian ar exista o a treia stare; o stare muzicală, de implicare mai mult decât volițională a ascultătorului în actul estetic. „Baia” aceasta auditivă e necesară din primele faze ale apropierii de jazz. Regulile jocului nu pot fi înțelese în afara mediului unde el se organizează. Revelația noului venit pe acest tărâm, în măsura în care dispune de sensibilitatea necesară, va consta în descoperirea unei muzici cu adevărat vii. O formă muzicală în care elementele ludice devin suportul actului estetic consonant cu timpurile noastre. Suplețea, maleabilitatea, prospețimea, deprimarea, extazul, dar și lipsa de compromis, excluderea falselor iluzii fac din jazz o sursă inepuizabilă de satisfacții artistice. Jazzul e muzică *in statu nascendi*.

FASCINAȚIA INSTRUMENTELOR

În toamna anului 1980, șansa ne-a oferit privilegiul de a audia o conferință a lui Alf Lombard, lingvistul suedez renumit pe glob pentru cercetările sale consacrate în special romanisticii și nu în ultimul rând limbii române. Urmărind bogatele exemplificări provenite din cele mai diverse arii lingvistice, am avut revelația lumii ca orchestră planetară, în care fiecare limbă deține rolul unui instrument, alăturat la rîndul său altora din aceeași familie sau din familii diferite.

Ceea ce limbajul înglobează ca noțiune metaforizată (caracterul de instrument al comunicării) devine în arta sunetelor însăși denumire concretă: muzica este făcută *cu* și *prin* instrumente. Sigur, orchestra propriuzisă e o prezență mult mai ușor decodabilă decît, să spunem, audierea într-o rapidă succesiune a diverselor idiomuri din lumea largă, pe scala unui aparat de radio. Și totuși...

Limbile nu sunt numai instrumente ci, mai mult, creează ascultătorilor impresii la fel de variate ca și operația de comparare a timbrurilor dintr-un mare angrenaj simfonic. Desigur, tot ca în muzică, emoția individuală și reperele subiective determină reacții diverse. Într-un reportaj despre Cehoslovacia autorul găsea că limba cehă are un sunet aspru, bărbătesc. Mulți caracterizează rusa drept plină de moliciune și dulceață, germana drept sacadată, exactă, spaniola și italiana — melodioase, franceza — grațioasă ș.a.m.d. În volumul *Geist und Kultur in der Sprache* (Dobbeck Verlag, 1960, secțiunea a VI-a: *Die sprachliche Gemeinschaften*, pp. 100—121), omul de știință german Karl Vossler scrie: „... tot ceea ce nu înțelegem într-o limbă ne impresionează ne-

plăcut ca o grimasă, sau ne atrage ca un ornament, dacă-i acordăm o privire mai binevoitoare. Într-un cuvânt, lucrurile pentru care nu găsim o explicație ne apar fie frumoase, fie urâte. (...) Și, de fapt, dacă cineva se ocupă de o limbă străină, această nălucă urît-frumoasă se destramă, pe măsură ce el începe s-o înțeleagă și învață să vorbească. Senzația de iritare se anihilează, panașul coifului dispare, fiindcă cel ce învață limba pune acum el însuși coiful pe cap și deci nu-l mai poate vedea“.

Pentru a ne apropia de miezul acestui eseu, să menționăm că problema se pune în primul rînd în termenii acomodării la un nou sistem sonor și ai unei cît mai mari integrări în regulile lui. Lucrurile se întîmplă la fel și atunci cînd publicului îi este prezentat un instrument, ritm sau stil necunoscute. Ieșirea din clișee și obiceiuri este întotdeauna anevoioasă.

Încă o remarcă legată de interferențele lingvistico-muzicale: ascultătorii neavizați ai limbii suedeze au invariabil impresia că surprind inflexiuni extrem-orientale. Explicația constă în faptul că e vorba de unica limbă europeană cu tonuri (fenomen comun în chineză sau vietnameză, de exemplu), însușire ce-i conferă o melodicitate aparte, întrucît multe fraze trebuie realmente cîntate. Efectele produse de strania alunecare spre fonetismul de tip asiatic ni se par asemănătoare cu primele audiții de jazz ale unor neofiți. Acest gen muzical lasă la început o impresie de bizar inconfort. Dacă sinceritatea lui nu poate fi pusă la îndoială, pentru că se impune de la sine, urechea educată în spiritul muzicii europene tresare la auzul anumitor dizarmonii, ca și cum uneori s-ar cînta intenționat în falsetto! Impresia se datorează, printre altele, atît manierei de abordare netemperată a instrumentelor (cu acele ușoare imprecizii în atacarea sunetelor, asemănătoare cîntului vocal), cît și „notelor albastre“ specifice jazzului. Acesta se scaldă pur și simplu în *blue notes* (a căror riguroasă definiție ne permitem să o reproducem din *Dicționarul de jazz* al lui Mihai Berindei: „Denumire pentru treptele a treia și a șaptea din gama majoră europeană, alterate coborîtor aproximativ cu un semiton — începînd chiar din blues. Negrii din America, ce au utilizat inițial gama pentatonică a strămoșilor lor africani — gamă lipsită de aceste trepte și de semitonuri — au introdus în melodie,

sub influența sistemului european, respectivele trepte (3; 7). Instabile însă, aceste trepte, devenite *blue notes*, provoacă oscilarea climatului tonal între minor și major și al celui afectiv între nostalgie și bucurie. Începînd cu stilul bop, și cvinta tonicii a devenit, prin alterarea coborîtoare a (plonului ei superior, o *blue note*“).

Raporturile pe care ascultătorul de muzică le stabilește față de instrumente sunt dintre cele mai variate. Unul adoră vioara, altul pianul, cuiva îi plac sunetele penetrante ale trompetei, altcineva savurează inflexiunile cînd languroase, cînd dramatice ale saxofonului ș.a.m.d. Regisorul italian •Federico Fellini a realizat o peliculă intitulată *Repetiție cu orchestră*, unde instrumentele erau privite în individualitatea lor, aidoma unor caractere. Interpreții unei orchestre își pot argumenta în fel și chip afecțiunea pentru instrumentul ales, căruia ajung în cele din urmă să-i transfere o bună parte a ființei lor.

Gusturile sunt subiective și instabile. Pe timpul valului, străbunii noștri preferau orchestra de coarde sau fanfara. Moda tangoului a adus în prim plan și instrumente cu o sonoritate mai puțin obișnuită: acordeonul, havaiana, fierăstrăul. Tentația exotismului produsese hibridi de cele mai bizare spețe. Antecesorii muzicii pop (comerciale), precursorii discotecomaniei, se distingeau prin aceeași abilitate ca și urmașii lor din zilele noastre de a specula slăbiciunile publicului needucat, oferindu-i subproduse prezentate în cele mai orbitoare ambalaje. Pe lîngă izul exotic, era vorba de infuzia de romanțiozitate întreținută și prin grandilocvente, patetice orchestrații. În a doua jumătate a deceniului opt, fenomenul a cunoscut o tristă recrudescență sub forma aseptică și, s-ar putea spune, acefală a ritmurilor și vestmintelor sonore primitiv-agresive „disco“.

Jazzul de calitate s-a opus însă prin chiar esența sa perversității gusturilor. Practic, un instrument poate fi „nociv“ numai dacă e folosit într-un context muzical viciat.

Mai intervine și problema acomodării la o sonoritate, precum și capacitatea interpreților de a stăpîni pe deplin întreaga gamă expresivă a unui instrument. Să

nu uităm că saxofonul, de pildă, a apărut de-abia la jumătatea secolului trecut. Nu numai publicul, dar și compozitorii și interpreții s-au apropiat lent de invenția constructorului de instrumente belgian Adolphe Sax. Dacă la Berlioz sau Ravel saxofonul figura încă aproape ca o curiozitate, prin adoptarea sa de către jazz el a devenit tot mai familiar celor mai diferite sfere de receptare. Nu mai e necesar să spunem că astăzi pasionații genului ajung uneori la aprige dispute legate de calitățile presupus superioare ale vreunuia dintre tipurile acestui instrument (sopran, alto, tenor, bariton, sau chiar sopranino, bas și contrabas).

În alte cazuri, poate interveni o idiosincrazie sau impresie personală a ascultătorului avizat. Am întâlnit un excelent cunoscător de jazz care vedea în flaut un instrument *limitat* ca posibilități de manifestare, iar față de trombon și baterie demonstra o totală inaderență, considerându-l pe primul pur și simplu *urât*, iar pe a doua *inexpresivă*. În schimb, același amic atingea culmi ale voluptății ascultînd un solo de contrabas, pian sau saxofon.

Dar cine ar putea afirma că nu are atracții sau antipatii în materie de instrumente? Astfel, autorul rîndurilor de față n-a fost niciodată prea entuziasmat de „acordeon, tobă mică și balalaică” (arbitrariul acestei înșiruii ne-a fost sugerat de un autor preferat, Mircea Horia Simionescu, în a sa unică scriere *Ingeniosul bine temperat*).

Apariția unor noi sonorități creează, pentru început, o stare de fascinație vecină cu euforia. Prin 1958 cutreiera țara noastră un interpret străin care susținea concerte demonstrative anunțate prin mari afișe. Senzația consta în prezentarea unui „miracol” al tehnicii: orga electronică! Retrospectiv, tapajul amintește de aducerea în fața publicului a „omului-elefant”, în secolul trecut. Și cît entuziasm stîrnea apariția formației „de ghitare electrice” *The Shadows* în filmul *Tinerii* (1962)! Ce mare bucurie era să poți admira forma ultramodernă, cu corpul plat, vopsit în roșu și alb, a noilor instrumente. Mulți vizionau filmul de mai multe ori, numai ca să-i urmărească în cîteva scurte secvențe pe promotorii unui *sound* inedit, extrem de incitant.

Prin 1965, formula puristă a rock-ului (ghitară solo-ghitară armonie—ghitară bas—baterie) devenise aproape totalitară. Cu greu ar fi acceptat vreun fan includerea altui instrument în arsenal. *The Beatles* au trebuit să facă uz de întreaga lor autoritate spre a deschide junilor admiratori un câmp auditiv cu totul nou, deși în fond le (re)familiarizau auzul cu timbrurile orchestrei simfonice sau de jazz. În albumul *Revolver* (1966), cei patru vrăjitori din Liverpool procedau foarte abil: după o clasică introducere rock, cu un solid suport de ghitară și baterie (titlul piesei: *Taxman*), un fel de *captatio benevolentiae*, apăreau surprizele. *Eleanor Rigby*, de pildă, cu ale sale accente baroce și acompaniamentul de cvarțet de coarde, fără ghitară și baterie! Sau includerea în alte piese a solourilor de corn, pian, sitar, ba chiar și o întreagă melodie acompaniată de alămuri (*Got to Get You Into My Life*), lucru aproape scandalos pentru o ureche neacomodată. Magicul single din februarie 1967 va consacra modalitatea orchestrațiilor sofisticate, datorate lui George Martin. Cele două fețe ale microsionului (*Strawberryfields Forever* și *Penny Lane*) reprezintă piatra de hotar a muzicii rock: de aici înainte drumurile se bifurcă, nu atât pentru interpreți, cît mai ales pentru public. Conformiștii se vor scufunda progresiv în marmasmarul discotecilor. Progresiștii, adepții noului, vor urmări cîțiva ani experimentele jazz—rock, spre a se orienta ulterior tot mai ferm către jazz.

Dar, pe parcurs, vor mai interveni evenimente semnificative în înfățișarea sonoră a curenților muzicii noi. Altă perioadă de fascinație a reprezentat-o apariția și violenta perfecționare a sintetizatoarelor. Dacă de la primele solouri de ghitară electrică ale lui Charlie Christian, în 1939, pînă la generalizarea utilizării respectivei inovații au trecut mai bine de două decenii, pianului electric nu i-au trebuit nici zece ani, iar invenției doctorului Moog (the Moog-synthesizer) nici măcar cinci, ca să se impună pe scenele lumii.

Problema este dacă și interpretarea în sine se poate adapta la fel de rapid specificului acestor instrumente. Deocamdată, se poate spune că abia ghitară a trecut pragul „personalizării” interpretative. La instrumentele electronice cu clape, dar și la cele electrice în general, nota proprie, esența contribuției individuale e mult ate-

nuată. Există bineînțeles și excepții: Paul Bley, Steve Kuhn, Herbie Hancock, Chick Corea, la pian electric, Joe Zawinul, Richard Teitelbaum — sintetizatoare, Stanley Clarke, Steve Swallow, Jaco Pastorius, Eberhard Weber — bas electric, sunt creatori de stil într-un domeniu bîntuit încă de prea mult diletantism entuziast.

Rock-ul dintre 1967—70 a excelat în impunerea sonorităților noi. Două formații de trio (*Cream* și *The Jimi Hendrix Experience*) revoluționau relația ghitară electrică—ghitară bas—baterie de așa manieră, încît primii ascultători ai unor piese ca *Strange Brew* sau *Purple Haze* rămîneau literalmente cu respirația tăiată. Aceeași reacție putea fi constatată și la apariția organistului și pianistului Keith Emerson, cel care avea să consacre cu grupul său *Emerson, Lake & Palmer* predominanța tranzientă a moog-synthesizer-ului. Nu trebuie subestimat efectul de surpriză pe care mizau în bună măsură interpreții rock ai acelor ani. Din păcate, inventivitatea s-a dovedit a avea bătaie scurtă în timp, poate și datorită constrîngerilor formale cărora le era supus genul. Au fost însă și aici cazuri în care creativitatea s-a văzut stimulată de inocularea tonifiantă cu jazz: muzica formației *Soft Machine* depășea limitele ritmice ale rock-ului și propunea gustului tînăr saxofonul sopran, ca reprezentînd un grup de instrumente pe nedrept ignorate de opțiunile exclusiviste. Frank Zappa venea cu arsenalul său infinit de invențiuni, gag-uri și trucuri muzicale, obișnuindu-și publicul cu ideea diversității, a supleeții creative și de receptare. Între primele grupuri de jazz—rock, *Blood, Sweat & Tears* (ca și *Alexis Korner, Chicago, Flock, Chase, John Mayall* ș.a.) militau prin propriul exemplu pentru înlocuirea acompaniamentului stereotip al rock-ului cu acordurile mult mai bogate realizate de alămuri. În fine, să amintim aplombul cu care *Santana* știa să valorifice potențialul pînă atunci insuficient exploatat al percuției afro-latino-americane.

Încă de la finele anilor '60 devenise clar că specularea unei sonorități la modă era o soluție cît se poate de efemeră. După 3—4 LP-uri de succes, formațiile în cauză începeau să se rătăcească în auto-pastișe. Așa s-au întîmplat lucrurile cu flautul lui *Jethro Tull* sau *If*, cu melotroanele și sintetizatoarele lui *Yes* sau *Rick Wakeman*. Dar și majoritatea grupurilor menționate în alineatul

precedent (excepții notabile Frank Zappa, *Soft Machine* și, parțial, B, S & T) eșuau la „testul de rezistență” al timpului, după câteva albume interesante.

Nici jazzul nu a fost scutit de o vogă sau alta în utilizarea anumitor instrumente. Faptul se reflectă cu precădere în producțiile mai comerciale. Să nu uităm că big-band-urile au trecut la „modernizare” făcînd apel la o secție ritmică de tip rock, nu întodeauna cu rezultate dintre cele mai fericite (vezi cazurile orchestrelor Maynard Ferguson, Woody Herman, Quincy Jones etc.). După lovitura financiară dată de formația „electrificată” a lui Herbie Hancock cu albumul *Headhunters*, multe grupuri au început să imite pînă la suprasaturație maniera respectivă. Același lucru s-a întîmplat și în cazul renumitei *Mahavishnu Orchestra*: pentru toți ghitariștii sau violoniștii frustrați, John McLaughlin și Jerry Goodman deveniseră modelul-etalon demn de a fi emulat cu zel. Astfel a apărut o maree de poncife, o proliferare în serie a compunerilor lipsite de originalitate, aptere. Imitatorii își închipuiau probabil că e suficient să recurgi la o anumită formulă sonoră pentru ca succesul să-ți fie asigurat. Nu mai vorbim de calchierea mecanică a cîtorva ingrediente conform unei stranii rețete: atîta swing, atîtea măsuri combinate, atîția suflători și — ar zice tinerii care vor să-și schimbe statutul de rockeri peste noapte — amestecul trebuie să ne dea forțamente jazz. Numai că de prea multe ori s-a întîmplat ca formula magică să nu funcționeze, sau să alunece tocmai în binecunoscutul „mecanic placat asupra realului”, generator de umor. Pentru că jazzul presupune, ca orice muzică autentică, o relație frustă, întemeiată pe moralitate, între om și realitate. Jazzul însuși este realitate. Cine încearcă să-i falsifice esența își demască propria falsitate.

Dar pianul electric sau ghitara super-amplificată n-au fost singurele mode. Să ne amintim de frecvența cu care așa-numitele grupuri de muzică progresivă (termen incert, referitor în principiu la faza de trecere de la rock spre jazz) recurgeau la flaut, ca singur reprezentant/substituit al instrumentelor de suflat. Cărțile de vizită ale lui Jan Anderson (*Jethro Tull*) sau ale flautiștilor de la *If* sau *Moody Blues* prezentau garanția unei familiarizări a publicului tînăr cu zborul gracil — întot-

deauna parcă implicînd reveria — specific acestui instrument. Dar, după o perioadă de frecventă utilizare în jazzul dintre 1970—74 (în special prin reprezentanți ca Yusef Lateef, Roland Kirk, Herbie Mann sau Hubert Laws), flautul pierde teren. Desigur, ar fi multe de discutat despre ideea enunțată de amicul menționat la început, cum că flautul s-ar număra printre instrumentele cu posibilități limitate de expresie în jazz. Într-adevăr, de multe ori chiar și interpretarea unor ași ca Eric Dolphy pare să se resimtă de pe urma unor limitări de ordin fizic. Sonoritatea destul de uniformă și mai scăzută față de volumul partenerilor de improvizație ar putea fi un handicap demn de luat în seamă. Dar poate tocmai de aceea, pentru suflătorii de mare clasă flautul constituie, fie și numai ocazional, un fel de provocare-tentație. Anthony Braxton, Sam Rivers sau Henry Threadgill din trio-ul *Air* sunt cîțiva reprezentanți de frunte ai avangardei care s-au străduit să nuanțeze pe cît posibil modul de a improviza la flaut. Olandezul Chris Hinze oferă un model de utilizare plină de prospețime a flautului în albumul *Who Can See the Shadow of the Sun*, evitînd monotonia timbrală prin spații pigmentate de percuție, contrabas și pian. Știința dozării efectelor, calitate fundamentală pentru flautiști, se manifestă la Hinze sub forma alternării nu numai a diferitelor variante ale instrumentului (flaut alto, piculină, flaut bas, flaut de bambus), ci și a ritmurilor, a procedeelelor tehnice sau a abordării stilistice (de la swing, la muzica de concert contemporană, de la aromele orientale, la condimentele electronice). Dave Liebman conferă flautului o vibrație secretă, profund lirică, atît alături de Frank Tusa (bas) și Bob Moses (baterie), cît și în duo, cu Richard Beirach la pian. Cehoslovacul Jiří Stivin e un maestru al acestui instrument (vezi, de pildă, albumul realizat în duo cu compatriotul său, ghitaristul Rudolf Dašek). Și, dacă ar fi să judecăm după felul în care Rivers combină efectele vocale cu cele instrumentale în *Secțiunea pentru flaut* din apariția sa la festivalul Montreaux 1973, sau după vigoarea pe care Threadgill o insuflă flautului, trecut parcă printr-un proces de maturare instantanee, în ingenioasele dialoguri cu basul și bateria de pe *Open Air Suit (Air)*, o concluzie tot s-ar impune: acest instrument atît de dificil își plic-

tisește ascultătorii pe parcursul unui solo prelungit, doar atunci cînd interpretul nu știe să-și susțină demersul la o înaltă tensiune creativă. Mai mult decît pentru confracții săi, efectul flautului depinde de modul în care muzicianul și-l știe apropia. Putem afirma că flautul este în prezent un foarte important... instrument secundar, în sensul că majoritatea personalităților citate aici îl folosesc pentru anumite piese, iar în rest cîntă la alte instrumente (cu ancie, alămuri etc.). Astfel, „suflul scurt” al flautului e abil disimulat.

• Dintre instrumentele de registru înalt, cel mai reprezentativ pentru ultimii vreo 15 ani este saxofonul sopran. Reprezentativ în așa măsură, încît mulți tineri au dat uitării clarinetul, un fel de sax sopran al jazzului tradițional. Joachim E. Berendt explică admirabil motivele acestui caz de înlocuire a unui instrument prin altul: timp de decenii saxofonul sopran nu fusese utilizat deoarece se știa că e extrem de greu să cînti „curat” la el. Șirul sunetelor sale armonice sună, de regulă, fals. Or tocmai sunetul „impur”, esențial în toate fazele istoriei jazzului, face parte integrantă din sopran. «S-ar putea aproape afirma, observă Berendt în *Das Jazz Buch*, că sopranul tinde să netezească fiecare notă, să o transforme într-o *blue note*, să transforme întreaga gamă într-una *blue*. Aceasta e o tendință immanentă în folk blues și în formele arhaice ale jazzului. Cele trei clasice *blue-notes* ale jazzului sunt compromisuri cu sistemul armonic european. În realitate, muzica africanilor și latino-americanilor tinde să altereze fiecare sunet individual, să nu accepte notele așa cum sunt, ci să le reinterpreteze ca pe niște aserțiuni personale. Sopranul face toate astea într-un mod exemplar: el „africanizează”...» Așadar, ceea ce i se imputase inițial drept o slăbiciune a devenit, din perspectiva actuală, principala sa virtute.

Fără îndoială, mai sunt și alte cauze ale supralicitării acestui instrument în anii '70. În grupurile mici, preponderența de sorginte rock a flautului era greu de susținut în timp. Saxofonul sopran este mai complex, mai adaptat spiritului jazzului. Timbrul său, amintind adesea oboiul, aduce o briză înviorătoare atît față de dominația excesivă a saxofoanelor alto și tenor între 1940—1960, cît și față de exagerările electronizante. Mai pe scurt, e vorba de un instrument cu multă personalitate.

John Coltrane și-a dat seama de acest lucru, abordînd cu reînnoit aplomb un instrument aproape uitat după Sidney Bechet. J. E. Brendt notează: «Coltrane a reținut expresivitatea și „impuritatea” lui Bechet. Dar el a înlocuit claritatea maiestuoasă a acestuia, amintind de Louis Armstrong, printr-o meditativitate de tip asiatic. Sunetul de sopran al lui Coltrane te duce cu gîndul la shenai-ul din muzica Indiei nordice, nagaswaram-ul Indiei sudice și zoukra-ul muzicii arabe. Sunetul său sopran impune cu necesitate modalismul — și astfel devine foarte clar ceea ce înseamnă modalismul de fapt: echivalentul în jazz al „modurilor” muzicii arabe și al raga-urilor indiene».

Alte nume de rezonanță care au conferit prestigiu instrumentului în discuție ar fi Steve Lacy (cu a sa tehnică specială, de abordare „totală” a saxofonului — *playing off the horn*), Wayne Shorter, John Surman, Jan Garbarek, Dave Liebman, Charlie Mariano, Joe Farrell, Roscoe Mitchell, Tomasz Szukalski, Evan Parker.

În România, reapariția saxofonului sopran a fost consacrată prin utilizarea sa, de către Șt. Berindei, în excelentul cvintet *București*, de la începutul anilor '70. O ilustrare a translației sus-amintite de la flaut la sopran a dat-o grupul timișorean *Gramophon*, în cadrul căruia Laurențiu Butoi a evoluat o perioadă la primul instrument, pentru ca ulterior să prefere sopranul său chiar saxofonul bariton și oboiul. În formația *Marius Popp*, locul sopranului, rămas vacant, a fost suplinit prin surprinzătoarea tehnică de abordare a clarinetului impusă de Alin Constanțiu. E vorba de a face să sune clarinetul aproape ca un sax sopran, fapt după cunoștința noastră încă extrem de rar pe scenele jazzului.

Momentul de echilibru consecutiv bulversărilor din deceniul trecut conferă jazzului șansa de a-și reevalua în liniște potențialul. Așa cum astăzi nu mai există direcții stilistice închise, utilizarea anumitor instrumente depinde exclusiv de opțiunea celui ce le mînuiește. Discriminările și prejudecățile sunt absolut neavenite într-o muzică ce se reîmprospătează odată cu timpul său. Evident, unicul lucru de real interes rămîne calitatea intrinsecă a respectivei producții muzicale. Practic, acea posibilă istorie a jazzului în funcție de instrumentul ce

o domina (amintită de Berendt în lucrarea sa) se încheie acum. Astăzi nimeni nu ar mai putea susține preeminența pianului, ca în perioada ragtime, a trompetei, ca în epocile New Orleans sau Chicago, a clarinetului, ca în era swing-ului, a saxofonului, dominant în be-bop, sau a instrumentelor electronice, ca acum vreo 10—15 ani. E adevărat, unele instrumente au în jazz state mai vechi de serviciu decât altele, sau sunt ilustrate de un număr mai mare de muzicieni faimoși. Dar, de când a devenit clar că jazzul nu poate fi asimilat mecanic unei anumite sonorități, ci că este vorba de a crea o frazare în spiritul jazzului, orice instrument subsumat acestui principiu e binevenit. Astfel, au apărut ca soliști clarinetul bas, tuba, oboiul, contrabasul, viola, violoncelul, fagotul, muzicuța, harpa, o mare varietate de instrumente folclorice, de la cimpoi la nai, de la sitar la tulum, apoi felurite instrumente de percuție de peste mări și țări etc.

Extinderea timbrală e însă numai un aspect secundar, oricât de spectaculos s-ar manifesta pentru o vreme. Interesul principal se concentrează asupra exploataării intensive, în profunzime, a resurselor instrumentelor. Un bun exemplu îl constituie în această direcție muzicienii ce promovează, sub diverse forme, progresul jazzului actual. Astfel, în majoritatea discurilor sale, Anthony Braxton descoperă auzului nostru lumi nebănuite, prin abordarea așa-numitelor *reeds* (instrumente de suflat cu ancie). Pe dublul album înregistrat la festivalurile de la Montreux (1975) și Berlin (1976), Braxton rămîne egal cu sine însuși indiferent că se exprimă la sax-sopranino, sax alto, clarinet, clarinet contrabas sau flaut. În duetele sale cu pianistul Muhal Richard Abrams (1976), Anthony Braxton stăpînește cu o virtuozitate pătrunsă de spirit și cultură saxofoanele alto, sopranino, contrabas, clarinetul, clarinetul în mi-bemol și clarinetul contrabas. El declară pe coperta discului: „Piesa pentru saxofon contrabas este inclusă atît din motive de timbru, precum și din cauză că sunt pur și simplu fascinat de spectrul sonor grav — și, de cîte ori voi avea ocazia, intenționez să continui această direcție”.

A fi versatil nu mai denotă, în cazul unor poli-instrumentiști de geniu ca Braxton, Rivers, Surman, nimic

peiorativ. Este de-a dreptul o necesitate organică de manifestare pe spații cu un relief cît mai divers. Oare nu din aceeași necesitate apar, din cînd în cînd, la un pianist de talia lui Keith Jarrett, pasaje pe care le interpretează el însuși la saxofon?

Să recunoaștem: pentru mulți amatori de jazz mai funcționează încă un fel de ierarhizare ocultă a instrumentelor muzicale, avînd ca extreme — să zicem — trompeta, clișeizată în rolul de regină, și banjo-ul pe post de cenușăreasă. Numele citate în alineatul precedent sunt ale unor muzicieni decîși să contracareze prejudecățile de acest fel prin propriul exemplu. A nu sesiza potențialul expresiv al anumitor instrumente, mai ales atunci cînd ele se mențin cu modestie în planul secund, rămîne una dintre infirmitățile greu tratabile ale multor ascultători. De aceea ne vom referi acum la soarta a doi (foști) nedreptățiți: trombonul și contrabasul, aflați actualmente într-o adevărată ofensivă de cucerire a gusturilor.

Ceea ce părea să fie doar un element de legătură, simplă umplere, dacă nu umplutură, a suprafețelor rămase libere între instrumentele solistice, devine, la o ascultare mai atentă a trombonului, sursă de subtile revelații. Instrumentul acesta figurează, cu forma aproape neschimbată din secolul al XVI-lea, printre elementele-cheie ale coloraturii „metalice” asociate inevitabil pachetului de suflători dintr-o orchestră. Pasajele violente ale atîtor opere clasice sîr fi de neconceput fără participarea trup și suflet a respectivelor alămuri. Mai puțin strident decît trompeta, mult mai maleabil decît tuba, trombonul a fost mereu, alături de corn, ajutorul de nădejde al compozitorului pentru rezolvarea situațiilor ce trebuiau să sune impresionant, să dea grandoare spectacolului muzical. Exemplele sunt superflue (totuși să menționăm că, scriind aceste rînduri, memoria noastră auditivă derulează unul dintre leitmotivele *Șeherezadei* lui Rimski-Korsakov — anume cel expus chiar în măsurile introductive — unde partida tromboanelor izbucnește inflamant, pentru a lăsa apoi spațiu motivelor diafane, senzual-orientale; această alternanță va continua pe tot parcursul lucrării, iar tensiunea astfel creată se va imprima net în auz). Marile momente dramatice din muzica ultimelor două secole au fost punctate aproa-

pe întotdeauna de prezența acestor alter-egouri mai sobre ale trompetei (în italiană, *trombone* = trompetă mare). Unui compozitor din secolul al XIX-lea i se atribuie metafora prin care acest instrument era denumit „vocea lui Dumnezeu”.

Nu ni se pare întâmplător faptul că unul dintre cei mai interesați critici-eseiști de jazz ai zilelor noastre este totodată un excelent interpret la trombon: l-am numit pe Michael Zwerin, originar din Statele Unite, stabilit în Franța. Într-un eseu consacrat trombonului (*Jazz Magazine* nr. 277/1979), Zwerin notează: „S-a mai spus de asemenea că acesta e instrumentul cel mai apropiat de vocea umană... De fapt, el nu comportă nici chei, nici pistoane, nici vreun alt dispozitiv creat de om, care să se interpună între gură și sunet”. S-au făcut multe speculații în legătură cu însușirile unor instrumente de a „prelungi” făptura însăși a interpretului. Cu siguranță, trompeta și trombonul se află printre primele ce ar ilustra o astfel de idee. Notele emise de trombon au contururi mai moi decât ale aproape oricăror altor instrumente. Vocea, respirația umană le controlează permanent, le împrumută cea mai mare parte a calităților proprii. Culisa mobilă, care mărește volumul de aer conținut în tubul instrumentului, contribuie la obținerea acestor efecte de alunecare amețitoare, a *glissando*-urilor, fără pereche în familia instrumentelor de suflat.

În aceste condiții, cum s-ar explica persistența seculară a prejudecăților legate de trombon? În primul rând, am spune, prin asocierea lui cu noțiunile de grotesc, paradă și chiar umor involuntar. Conotația de „mincinos” atribuită cuvîntului *trombonist* în limba noastră e elocventă pentru degradarea înspre vulgar a receptării semnului cultural, atunci cînd aceasta din urmă se produce la nivel empiric și printr-o filieră deformatoare. Fără îndoială că regretabila suprapunere de sensuri pleacă din faptul că trombonul figura la loc de cinste în orice fanfară (*fanfaronada* — un alt derivat sugestiv), mai precis, în toate situațiile care necesitau sublinierea pompei ostentative. Goarnea Evului Mediu au dispărut odată cu ivirea zorilor civilizației industriale. Arta burgheză venea cu surogatele ei mundane, mai terne și mai pragmatice, care pentru mult timp aveau să întîm-

pine adversitatea spiritelor aristocratice. Decăderea vechilor idealuri nobiliare poate fi ilustrată într-un fel și prin tranzițiile petrecute în lumea instrumentelor muzicale. Abandonarea lăutelor, clavecinului, trîmbițelor, adică a arsenalului medieval „celest”, și înlocuirea lui prin variante orchestrale mult mai terestre (viori, alămuri, pian) a fost resimțită cu siguranță ca o trădare, așa cum Don Quijote își văzuse spulberate visurile întemeiate pe lectura romanelor cavalierești, în confruntarea cu noi realități.

Așadar, iată trombonul pus în serviciul puterii mincinoase. Numai că forța lui subversivă latentă n-a întârziat să se manifeste. Ironic față de cei ce încercaseră să-l aservească, dar și față de sine însuși, trombonul a devenit fermentul demascării. Continua aparent să-și facă datoria. Dar o ureche versată îi surprindea cu ușurință îngroșările parodice. Parada începea să sune a parodie. A urmat inevitabilul exil: în muzica de circ, bufonadele trombonului se puteau manifesta liber, iar noul mediu era propice și stărilor mai ambigue, tristeților ascunse sub masca stridentă a clownului. Esența ambivalentă a acestui instrument poate fi condensată tocmai în metafora lacrimilor, simbol în egală măsură al durerii cît și al rîsului imens. Luciul oglinzilor de sare reflectînd luciul alamei — oglindă în fața oglinzii.

O natură înglobînd atîtea contraste trebuia, nu-i așa?, să își afle consacrarea în universul muzicii contemporane, inundat de marea post-expresioniste. Căci, e bine s-o spunem, ambianța estetică a secolului nostru este, privind lucrurile foarte de sus, una de factură predominant expresionistă. Mișcarea în sine purtînd acest nume a fost doar o uvertură, sau mai degrabă o delimitare conceptuală, a fenomenalizărilor artistice pe care le generează continuu acest veac.

Ei bine, cum era de așteptat, trombonul a intrat în jazz tot cu discreția-i cunoscută, acceptînd rolul obscur de a dubla linia contrabasului. Împins în penumbră, el își făcea resimțită prezența mai mult ca „intermediar”, prin glissando-uri, între instrumentele de prim-plan ale stilurilor arhaice din jazz. Emanciparea s-a produs treptat. Începînd însă cu perioada *free*, și în special de la 1970 încolo, asistăm la un proces neînterupt de auto-descoperire, de etalare a celor mai surprinzătoare apti-

tudini creatoare. În articolul lui Zwerin, citat mai sus, găsim și opinia trombonistului George Lewis, membru al A.A.C.M. (Association for the Advancement of Creative Musicians): „Am vrut să fac un inventar al sunetelor și procedeele de improvizație posibile: în mai puțin de o oră umplusem două pagini. Se pot utiliza dinții, limba, gîtul, mîinile... Se poate demonta complet instrumentul”.

În muzica românească a ultimilor ani, Aurel Stroe a utilizat extensiv trombonul în operele sale de nouă viziune, bazate pe „scenariile” anticilor (*Pacea, Orestia II*). Cornel Țăranu a întretesut, în suita sa *Cîntece fără dragoste*, bazată pe textele lui Nichita Stănescu, vocea recitatorului cu aceea a unui trombon, voci sparte, contracții sonore, poli spasmodici între care spectatorul se vede prins, scos din indiferență, implicat în concrescențele hilare ale celor două surse de sunet. Tot aici să menționăm interesul pe care opera lui Aurel Stroe, *Orestia II*, i l-a stîrnit unuia dintre cei mai importanți regisori ai țării noastre (și, fără îndoială, ai lumii), Lucian Pintilie. Însemnările acestuia cu privire la montarea-unicat propusă publicului la festivalul de la Avignon (1979) au apărut în revista *Secolul 20*, nr. 1—2—3/1980. Iată cum vede Pintilie scena morții tiranului: „Întuneric total. Ora de grație a încetat. Timpul nu mai e vizibil. Începe solo-ul de trombon, povestind asasinarea lui Egist, fragment de geniu; extraordinară ambiguitate care scapă definițiilor, analizelor. Patetic și derizoriu, limpede și ermetic, clownesc și sacru, epopeic obiectiv sau sfișietor visceral. Simt nevoia ca primele minute să nu văd trombonistul, să pot asculta doar muzica, plonjat în întuneric. Trombonistul înoată prin noapte, apoi ajunge la scara în *colimaçon*, luminată de becuri de gară sau de hangar, becuri patetice de 40 de wați, care, balansîndu-se, îi mătură chipul cu fișii de lumină și de întuneric și care-i scobesc ochii ca două găuri negre.

Această secvență trebuie să fie șocantă, tulburătoare ca o secvență de *ciné-verité* montată greșit într-un film de Fritz Lang”.

Anii de expansiune a curenților tinere — beat, rock, pop —, pe care îi considerăm în continuare o placă turnantă în evoluția jazzului spre complexitatea de azi, au fost ani neproductivi pentru instrumentele de suflat. Cu

atît mai clar ne-a rămas în amintire momentul cînd formația *The Kinks* lansa (prin 1966) un hit intitulat *Dead-end Street*, a cărui muzică făcea loc, alături de ghitare și tobe, trombonului. Nu era nici prima, nici ultima, nici cea mai reușită dintre compozițiile grupului. Dar deschidea o altfel de perspectivă. Auzul se simțea decortecat de balastul habitudinilor. Bineînțeles că finalul, în care trombonul se plimba nonșalant spre un exit echivalînd cu o promisiune, făcea mare impresie asupra tinerilor ascultători. Am folosit imaginea plimbării, pentru că, la fel cum mobilitatea de fundal specifică în jazz contrabasului e denumită generic *walking bass* (bas umblător, plimbăreț), și trombonul poate împrumuta adeseori aerul unui dandy lipsit de griji, flanînd pe sub venerabili arbori din Hyde-Park. Aluzia la o epocă revolută, să zicem la visătorul fine al secolului trecut, nu e întîmplătoare: trombonul seamănă, din unghiul nostru, cu un bărbat în etate, trecut prin multe, oricînd dispus să consilieze sau să istorisească, dar care nu-și alterează tineretea spirituală.

„Promisiunea” din finalul piesei cu *Kinks* urma să se concretizeze peste cîțiva ani. Două vor fi formațiile de jazz—rock imposibil de imaginat fără trombon: *Chicago* și *Blood, Sweat & Tears*. La prima, funcționa un „pachet de suflători” compus din trompetă-saxofon-trombon, impulsînd prin riff-uri (acele pasaje scurte, compacte, intercalate în acompanierea solistului sau ca expuneri de teme), desfășurări muzicale bine ritmate. Schema consta în imbinarea swing-ului și a microclimatului orchestral jazzistic cu vocalize de tip rock, plus cantitatea de ghitare electrice aferentă. Aplicarea exagerată a acestei rețete a dus la inevitabila senzație de repetitivitate. Și totuși, audițiile acelor hectare de formule prea puțin variate au lăsat, în mod bizar, senzații dintre cele mai luminoase în memorie. Dacă *Chicago* era un motor închegat, propulsat de scînteii ascunse sub carapacea omogenității, în schimb, *B, S & T* strălucea prin mai marea valoare individuală a fiecărui membru. Tocmai de aceea trombonul se decupează în cadrul ansamblului mai pregnant decît la *Chicago*. Astfel, în albumul *B, S & T 3*, Jerry Hyman punctează la trombon cîteva pasaje cu o tentă gravă (ca în introducerea la aranja-

mentul *Symphony For the Devil / Sympathy For the Devil*, sau în *40,000 Headmen*, un mixaj de teme compuse de Bartók, Prokofiev, Thelonious Monk și Fred Lewis). Pe alt disc (*New Blood*, CBS 1972), cele mai eclatante porțiuni sunt acelea când Dave Bargeron se lansează într-un solo de tubă de o rară mobilitate și frumusețe, precum și într-unul de trombon al cărui singur defect e... scurtimea. Asemenea momente (fără îndoială, nu singurele și nu monopolizate exclusiv de trombon) dau trăinicie peste timp muzicii grupului.

În jazzul ultimilor 15 ani, de care ne ocupăm cu precădere, există în genere un număr nu prea mare de tromboniști de renume mondial. Numele cele mai vehiculate, în Europa, sunt ale unor Albert Mangelsdorff (R.F.G.), Eje Thelin (Suedia), Paul Rutherford (Anglia). Să-i amintim și pe „francezul” naturalizat Michael Zwerin (născut la New York), polonezul Stanisław Cieślak, englezul Chris Pyne, sovieticul Victor Budarin. Categoria „trombonist al anului” a revenit în ultimul deceniu în mod constant lui Mangelsdorff, care se apropie perseverent de statutul de *monstru sacru*. El e urmat, în „clasamentul lumii” la acest instrument, de obicei, de J. J. Johnson, Roswell Rudd, Garnett Brown, Bill Watrous, Conrad Bauer și de promițătorii tineri George Lewis și Ray Anderson. Să nu-l uităm pe Clifford Thornton, maestru al trombonului cu clape.

Pe Lewis (din care am dat un citat mai înainte) l-am ascultat într-un disc înregistrat la Toronto în octombrie 1975, editat de casa Sackville, cunoscută pentru promovarea tedințelor înnoitoare. Deși titlul albumului e *The Roscoe Mitchell Quartet*, faimosul membru al formației *Art Ensemble of Chicago* pare a-și folosi renumele doar spre a-l propune atenției generale pe Lewis. Un gest de curtoazie ce spune multe despre atmosfera de emulație și sprijin reciproc, precum și de impulsioneare a tinerelor talente care guvernează AACM-ul. De fapt, atât Mitchell, cât și pianistul Muhal Richard Abrams și ghtaristul Spencer Barefield se mențin voit în penumbră, lăsînd trombonul să-și facă jocul. George Lewis (la fel ca alt discipol al lui M. R. Abrams, Anthony Braxton, cu care a colaborat la excepționalul album *The Montreux/Berlin Concerts*, 1976) pare decis să răstoarne întreaga concepție clasică de abordare a instrumentului la care cîntă.

Muzica sa, care cu siguranță se vrea sustrasă categorisirilor apriorice, e adeseori acuzată că s-ar îndepărta excesiv de spiritul jazzului și s-ar încadra mai degrabă printre experimentele vieții concertistice din epoca atonalismului. Importantă rămîne tocmai această derutare a criticilor și a spectatorilor prea obișnuiți să primească totul gata orînduit și etichetat. Intenția artistului e comună tuturor avangardelor autentice: recîștigarea sentimentului de liberă desfășurare creatoare. Cu alte cuvinte, receptorii, ba chiar și mulți dintre artiștii înșiși urmează să fie repuși în starea de inocență primară de care i-au îndepărtat depunerile grele ale convențiilor. Această operație de curățire a receptivității ne reamintește demersurile iconoclaste ale dramaturgului Bertolt Brecht, încercările sale, încă din anii '20, de a recupera prin șocul artistic prospețimea percepției omenești.

Revenind la muzica, extrem de dificultuoasă, a discului, să mai subliniem că Lewis obține o dublă detașare: atît în planul relației comunicante (căci ascultătorul se simte izolat, rupt de sunetele mereu contradictorii care îi sunt înfățișate), cît și în interiorul discursului muzical: incommensurabilele posibilități tehnice ale trombonului sunt utilizate ca particule frînte, ca nuclee de sine stătătoare, între care raporturile de atracție și de respingere funcționează cu totul imprevizibil. Această hipertrofie a valențelor improvizației constituie cea mai fermă atestare a reclamatului „spirit” jazzistic. Numai că jazzul își amplifică prin asemenea demersuri sfera de cuprindere, pătrunde și mai mult în atenția muzicienilor „serioși”, își apropiază noi teritorii ale cunoașterii muzicale.

Ajunși la acest punct, merită să cităm declarația făcută de cel mai important reprezentant al trombonului în jazzul de după 1960, Albert Mangelsdorff: „În opinia mea, muzica contemporană este jazzul însuși. Nimic altceva”. Exagerare? Provocare? Sau exprimarea condensată a unui adevăr pe care automatismele gîndirii ne împiedică să-l recunoaștem? Forța impresionantă a personalității lui Mangelsdorff (n. 1928, la Frankfurt am Main) ne determină să-i acordăm credit deplin și în maturele sale propozițiuni teoretice, nu numai în convinșătoarele performanțe muzicale. Dar pentru că muzicia-

nul german a împins limitele tehnicii trombonistice mult peste ceea ce putea fi imaginat, mai dăm un extras din același interviu, luat de J.—E. Berendt în *Jazz Forum* nr. 21/1973: „Adeseori se întâmplă să ai probleme cu găsirea unor muzicieni adecvați alături de care să evoluezi. Rezultă o concluzie inevitabilă: trebuie să fii capabil să cînti la instrumentul tău de așa manieră, încît, atunci cînd ești lăsat de unul singur pe scenă, să poți exprima tot ceea ce dorești. De vreun an de zile exersiez acorduri pe trombon și, mai ales, stăpînirea polifoniei. În principiu, nu e nimic nou. Știam că se poate sufla și cînta în același timp — dar acesta era mai mult un gag, un efect de spectacol, nu de muzică serioasă. Cînd cineva *emite un sunet* din instrument și *cîntă* simultan altul, rezultatul este un acord. Poate fi atît de dens încît nu se observă că sunetele nu sunt identice. În plus, mai există armonicile care vibrează. Uneori aud pînă la cinci sunete într-un acord. Cîntatul în paralel poate produce efecte incredibile“. Într-adevăr, muzica lui Mangelsdorff depășește cadrele comune. Ea combină rafinamentul vestmintelor sonore radical înnoite, cu substanța de calitate. E o muzică de miere, grea și limpede în același timp, gata să fie depusă în sarcofage, spre a fi regăsită, cu proprietăți intacte, peste epoci. Sunetele trec prin toate ipostazele: sunt cînd reci, distante, cînd moi, învăluitoare, cînd tăioase pînă la violență, ca și cum Mangelsdorff ar trece pe rînd suprafețele unei pietre prețioase prin fața unor raze. Ne permitem să intercalăm, ajunși la această comparație, poemul scris la începutul mileniului nostru de Abul Hasan Ali Abenhishn, secretar al regelui Al-Motámîd din Sevilla (1069—1091):

REFLEXUL VINULUI

*Reflexul vinului prin care trece lumina
îți colorează în roșu degetele
așa cum ienupărul păscut vopsește botul gazelei.*

(în românește de Ion Frunzetti, *Secolul 20*, nr. 4—5/1980)

Razele pot reprezenta o metaforă adecvată pentru o forță magică, iradiantă. Este și cazul acestui spirit al muzicii moderne. Un spirit sagace, cultivat, pigmentat în plus de o însușire ce-i este unanim recunoscută: sim-

țul umorului. Dintre prodigioasele realizări ale lui Mangelsdorff amintim uimitorul disc de trombon solo — *Tromboneliness*, precum și *The Wide Point* (împreună cu Palle Danielsson — bas și Elvin Jones — baterie), sau *A Matter of Taste*, realizat de superbul cvartet MUMPS (Mangelsdorff — trombon, gitară, voce; John Surman — sax bariton, sopran, clarinet bas, pian, sintetizator; Barre Phillips — contrabas, voce; Stu Martin — baterie, percuție, sintetizator). Votat muzician al anului 1980—81, Mangelsdorff își demonstrează consecvența opiniilor într-un interviu acordat lui B. Noglik (*Jazz Forum*, nr. 69/1981): «Cred că jazzul e încă teribil de subestimat. Poate că acest fapt e legat de o anume teamă a muzicienilor „clasici” față de muzica așa numită „contemporană”. Pentru mine, jazzul este adevărata muzică contemporană. Nu vreau să neg alte forme, dar nici o muzică nu e atât de vie, vitală, bogată și deschisă ca jazzul».

Iată și alte câteva realizări memorabile în acest domeniu: concertul de la Opera House din Chicago, susținut de J. J. Johnson — trombon și Stan Getz — sax tenor, alături de Oscar Peterson — pian, Ray Brown — bas, Herb Ellis — gitară și Connie Kay — baterie. Deși s-a desfășurat în 1957, respectivul concert constituie și astăzi un model de jazz adecvat spiritului modern (pentru că, e din ce în ce mai clar, există și un jazz pentru gusturile mai tradiționaliste, mai „așezate”). J. J. Johnson transformă tehnica desăvârșită, viteza uimitoare cu care minuește trombonul, într-o revelație de ordin artistic. Instrumentul său se detașează puternic în prim plan, dar rămîne la fel de fermecător în pasaje de îngemănare cu saxofonul. Muzica astfel creată e o parabolă a exuberanței, o redescoperire a bucuriei vitale.

Într-un registru expresiv mult mai dramatic evoluează, peste 16 ani, Roswell Rudd, trombonist de forță, căruia i se încredințează în 1973 conducerea faimoasei *Jazz Composer's Orchestra*, pentru realizarea albumului *Numatik Swing Band*. Aici ni se oferă nu numai delectabilul *Breathahoward* (solo de tubă al lui Howard Johnson), ci și o lungă piesă, oportun intitulată *Circulation*, în care Roswell Rudd circulă într-adevăr pe cele mai variate trasee accesibile trombonului. Însoțitorii de bord,

nume de rezonanță, sunt foarte numeroși, dar nu ne putem abține să-i amintim cel puțin pe Enrico Rava (tp.), Dewey Redman (cl., sax tenor), Beaver Harris (bat.), Sirone (bas). Revine ideea trombonului plimbăreț și aparent blazat, dar disonanțele integrate de-acum limbajului muzical spun multe despre acumulările petrecute în anii scurși de la discul antemenționat. Acumulări de experiențe artistice, dar și de tragedii la scară mondială. Uneori, gemetele trombonului par ale unei vietăți rănite. E acum un timp când înșiși lei se retrag umili spre ultimele rezervații.

Intr-o formulă aparte se înfățișează discul *Not Much Noise (Fără mult zgomot)*, alăturându-i pe Michael Zwerin (tb.), Christian Escoudé (ghit.) și Gus Nemeth (bas). Un trombon în varianta sa silențioasă, fără mult tapaj, adâncit în sine. Un trombon rafinat, intelectualizat, preocupat însă nu de virtuozitatea pură, cât de stabilirea unor puncte de contact sincer cu auditorii. Zwerin conciliază astfel dezideratul elevației produsului artistic cu nevoia de a-l dărua unui public pe cât posibil mai larg. Reacțiile sălii, așa cum pot fi ele auzite pe acest disc din 1978 al casei poloneze *Poljazz*, sunt concludente. Iată cum o muzică non-comercială poate obține sufragiile ascultătorilor printr-o unică, binecunoscută condiție: calitatea.

Este păcat că în jazzul românesc tromboniștii de valoare sunt aproape absenți. Cu atât mai meritorii ni se par eforturile lui Nicolae Farcaș, Cornel Meraru și, mai recent, ale clujeanului Mihai Porcișanu de a acredita suflul plin de resurse al acestui instrument și pe scenele noastre. Să sperăm că viitoarele generații vor suplini lacunele actuale.

Din categoria instrumentelor ce „absorb” personalitatea interpretului pînă la simbioză face parte și contrabasul. O simbioză absolut necesară, pentru că în funcție de gradul realizării sale se vor putea manifesta normal celelalte părți ale organismului muzical jazzistic. Complexitatea deosebită a contrabasului incită parcă la explorarea multiplelor sale resurse, cu atât mai mult cu cît în muzica și jazzul clasice el a deținut arareori vreun rol primordial. În deceniul 8, emanciparea contrabasului — ai cărei precursori s-au chemat Jimmy Blanton,

Oscar Pettiford, Ray Brown, Scott LaFaro, Charlie Haden, Jimmy Garrison, David Izenzon — a culminat printr-o multitudine de realizări în care acest instrument își renega definitiv postura de simplu acompaniator.

Contrabasiștii Dave Holland și Barre Phillips au realizat în duo un întreg album, intitulat *Music From Two Bases*. Ron Carter simte nevoia de a se desfășura pe o variantă mai mică de contrabas (*piccolo*), astfel încât instrumentul să dețină rolul conducător și să i se alăture o secție ritmică în toată regula: pian, un al doilea contrabas și baterie. Patru contrabasiști (Barre Phillips, Palle Danielsson, Barry Guy și J. F. Jenny Clarke) cîntă jazz fără alt ajutor decît intervenția sporadică a percuționistului (Stu Martin), pe discul *For All It Is*. În fine, tot Dave Holland este interpretul unui disc de contrabas solo (*Emerald Tears*)! Iată, așadar, cîteva modalități de lansare a contrabasului în avanscena jazzului. Trebuie menționat faptul că acest instrument atît de bărbătesc, atît de intens, atît de ... indispensabil, a beneficiat după 1965 de progresele captării și înregistrării sunetului. Dacă astăzi jazzul are un aspect nou, atunci aceasta se datorează din plin și posibilității audierii corecte a contrabasului (lucru îndelung neglijat înainte). Cuplul bas-baterie, inima-anima ce-i asigură jazzului pulsația, stă de acum în imediata apropiere a publicului, nuanțele balansului ritmic pot fi evaluate exact. O parte din esența acestei muzici devine mai ușor perceptibilă.

Ar mai fi poate de adăugat că, din prima generație mare de contrabasiști ai jazzului, Ray Brown tinde să se profileze ca un element unificator peste timp. El i-a cunoscut și a colaborat cu înaintașii, iar astăzi rămîne la fel de activ, determinîndu-l pe redactorul-șef al revistei *Jazz Forum*, Paweł Brodowski, să-l considere (în nr. 67/1980 al revistei) „simbolul basistului de jazz, un maestru al liniei *walking bass*, un ritmician demn de încredere absolută, creator al unei sonorități pline, profunde, aproape de cîntul omenesc. Superba sa intonație, îndemînarea tehnică și traseele sale pline de logică și de swing l-au impus ca basist al basiștilor, iar imitații săi sunt numeroși”. Întrebat de Brodowski ce înseamnă de fapt „sunetul Ray Brown”, contrabasistul răspunde concis: „Încerc să păstrez sunetul basului, nu

pe acela al amplificatorului. Asta e tot. Totul pornește de la mâini". În același interviu, referindu-se la rolul instrumentului său urmărit peste timp, Ray Brown consideră că singurele observații ce pot fi făcute în plus azi, față de acum 40 de ani, sunt că „se cîntă mai rapid. Și se amplifică, așa încît se aude ceea ce este cîntat rapid." În schimb, referitor la calitatea în sine a sunetului, aceasta nu i se pare lui Brown a fi înregistrat progrese simțitoare de la Blanton încoace. Opinia reflectă atitudinea ponderată, puțin neatentă la „ultimele valuri", a unui muzician trecut prin multe. E interesant de observat că, pe cît de importantă îi e opera, pe atît de zgîrcit se arată a fi el cu teoretizările: „În străfundul sufletului, consider muzica o delectare, iar delectarea e aproape ca mîncarea pentru mine (...). Dacă îți cînti muzica, e muzică și e fie bună, fie rea. Urăsc etichetele aplicate muzicii". Cei care îl vor fi ascultat pe Ray Brown, împreună cu Duke Ellington la pian, în magnificul disc de duo *This One's For Blanton* pot acorda mai mult credit unor asemenea declarații, decît observatorii detașați. Contrabasul lui Brown, o piesă pură, clasică, fabricată în Germania acum peste 200 de ani, dăruiește ascultătorilor, datorită artei interpretului, sonorități ce concurează în complexitate pianul. În pofida vîrstei de peste 70 de ani la care a înregistrat discul, Ellington atinge aici fără îndoială o culme interpretativă, stimulat de prezența unui partener pe măsură. Redus la dialogul esențial dintre doi giganți, jazzul se dezvăluie ca entelehie artistică. Dincolo de această limită muzicală există doar tăcerea reculeasă.

Astăzi e imposibil de stabilit o listă exhaustivă a reprezentanților valoroși ai contrabasului (și basului electric). Situație cum nu se poate mai agreabilă, căci este cert că mare parte din fascinația jazzului pornește tocmai de la acest însoțitor neobosit al instrumentelor solistice. Linia sa ține de fundament: se arcuiește între ritmica aproape exclusivă a bateriei și melodicitatea mai evidentă a protagoniștilor. Cei doi poli sunt conciliați prin bas. Poate de aceea, fără el, festinurile jazzului ar fi lipsite de sare și piper. Dar să ne facem plăcuta datorie de a menționa alți cîțiva instrumentiști importanți ai „categoriei grele". Din școala nordică, atît de darnică

În contrabasiști de valoare, merită să-i amintim pe: danezul Niels-Henning Ørsted Pedersen, dezvoltând oarecum stilul lui Ray Brown, însă cu o deschidere mai pronunțată către modernitate; norvegianul Arild Andersen, a cărui vigoare nestăvilită pare o forță a naturii; suedezul Palle Danielsson, cu un demers mai interiorizat, dar nu mai puțin impresionant.

Basiști de mare forță sunt Malachi Favors, Sirone (Norris Jones), Cecil McBee, Jooney Booth, unii — participanți activi la mișcarea de emancipare a negrilor prin muzică. Tendințele lor experimentaliste le-au creat un renume de personalități oarecum esoterice, epitet aplicat în general muzicii neînfeudate spiritului comercial. Alt contrabasist negru care se profilează drept nume de referință face parte din trio-ul *Air*: Fred Hopkins, capabil să creeze efluvii de note foarte dense. La el „se aude lemnul”, adică tocmai ceea ce Ray Brown se plîngea că nu se mai întîmplă în ziua de azi.

Într-o cheie mai temperată se plasează interpretarea lui Eddie Gomez sau Frank Tusa. Primul a colaborat îndelung cu Bill Evans. Rezultatul a fost o îmbinare extrem de catifelată a pianului cu contrabasul, un fel de marcă de prestigiu, recognoscibilă spre exemplu în albumul *Intuition*, realizat în duo, la casa Fantasy, în 1975. Tusa a apărut în trio-ul *Open Sky*, alături de Dave Liebman și Bob Moses, cîntînd la contrabas într-o manieră „soft” (moale), similară celei profesate de Gomez.

După o perioadă de eclipsă, Gary Peacock, muzician de avangardă legat de ascensiunea prin anii '60 a pianistului Paul Bley, a revenit în elita contrabasiștilor. Demn de semnalat rămîne albumul realizat ca leader, *Tales of Another* (ECM, 1977). Colaboratorii săi pe acest important disc sunt Keith Jarrett la pian și Jack DeJohnette — baterie.

Peter Warren impresionează nu numai în postura de contrabasist inventiv, impetuos, irezistibil, dar și ca violoncelist (vezi colaborările sale cu Joachim Kühn — pian și Pierre Favre — baterie în trio-ul *Interchange*, sau cu mirificul grup *Special Edition*, alături de bateristul Jack DeJohnette, David Murray — clarinet bas, sax tenor, Arthur Blythe — sax alto și John Purcell — sax bariton și alto).

Cehoslovacul Miroslav Vitous este unul dintre maeștrii tehnicii *con arco* în jazz. Evoluțiile sale alături de John McLaughlin, Chick Corea, Jack DeJohnette, Larry Coryell, Terje Rypdal sau grupul *Weather Report* seamănă adeseori cu cele ale unui virtuoz violoncelist. Compatriotul său George (Jiří) Mraz vădește o cuprinzătoare muzicalitate, exemplar relevată pe discul realizat în duet împreună cu pianistul Walter Norris (*Drifting*, la casa Enja, 1974).

Dacă Ray Brown amintea tendința contrabasiștilor moderni de a accelera pînă la incredibil interpretarea, atunci cel mai adecvat exemplu în acest sens ar fi Aladár Pege din Ungaria. Chiar dacă unii critici îi reproșează o anume lipsă de profunzime, Pege este fără îndoială un etalon quasi-insurmontabil al virtuozității în mînuirea contrabasului. Tot dintre europeni se disting englezul Barry Guy, polonezul Paweł Jarzebski, sovieticii Victor Dvoskin, Alexei Isplatorski, cehul František Uhlíř, iugoslavul Mihailo Blam etc.

De un statut solid în jazz se bucură acum și generația, mai de curînd afirmată, a celor ce cochetează atît cu contrabasul zis acustic, cît și cu cel electric (în principiu, ghitara bas). Aici s-ar încadra Stanley Clarke, Jaco Pastorius, Steve Swallow, Eberhard Weber, Rick Laird, Al Johnson ș.a.

În plus, muzica de concert contemporană a fost ea însăși sensibilizată la noile direcții impuse prin jazz în abordarea registrului grav, în general, și a contrabasului în particular. Vom da un exemplu mai apropiat: discul Electrecord înregistrat în 1979 de ansamblul *Ars Nova*, sub conducerea lui Cornel Țăranu, propune ascultătorilor o lucrare concepută de Lucian Mețianu pentru contrabas și orchestră de cameră. Este o autentică actualizare cu valoare de revelație, a virtuților prea puțin afirmate înainte de emanciparea acestui instrument în jazz. Iată cum prezintă Cornel Țăranu respectiva creație: «Lucrarea *Evolutio II* (1976) de Lucian Mețianu (n. 1937) poartă subtitlul de *Sonată pentru contrabas și ansamblu de cameră*. Ea reprezintă o rescriere a sonatei pentru contrabas solo, mult îmbogățită din punct de vedere timbral și al „încrengăturilor” polifonice schițate în prima versiune. Contrabasul solo abundă în efecte inedite, cu un accent pe flageoletele naturale, amintind

sonoritățile de bucium. Lucrarea se poate divide în două mari secțiuni: prima, unde contrabasului i se încredințează un rol coloristic și de fundal sonor, peste care se suprapun, fărâmițate, fragmente, organizate riguros, ale unui colind; a doua, în care sunetele-pedală sunt preluate de orchestră, iar contrabasul reconstituie, într-o lungă și expresivă cantilenă, fragmentele, acum „legate”, ale colindului. O codă în flageolete a coardelor accentuează un „iz” folcloric subtil decantat».

Și pentru că vorbim despre contrabas, să-l amintim pe Johnny Răducanu, rege neîncoronat al instrumentului în jazzul nostru. Formule orchestrale extrem de diverse i-au permis lui Răducanu să-și demonstreze atât tehnica excelentă, cât mai ales gândirea muzicală de mare ținută. Trebuie spus că nu sunt puțini aceia care, în România, s-au apropiat de jazz vizionînd vreuna din spectaculoasele evoluții ale muzicianului. În bună măsură, lucrul este valabil și pentru semnatarul rîndurilor de față. L-am văzut pe Johnny Răducanu în cvintet bop, în trio (cu gitară și baterie), în duo (cu pian), în combo de jazz-rock, în big-band, în formație de jazz simfonic, în jam-session cu muzicieni români sau străini și am avut, de asemenea, privilegiul de a-l urmări în solo. Apariția lui solistică transforma orice sală de concert într-o încăpere intimă, unde nu se mai auzea decît respirația unisonă a omului și a lemnului și metalului făcute să vibreze. Johnny Răducanu se consumă în, prin și pentru jazz. Alcătuindu-și formațiile conform unui instinct aparent capricios, în realitate ferm, el știe să le insuflă partenerilor acea stare de grație pe care am numi-o, depășind cadrele unei definiții stilistice, *drive* — adică un fel de curent creator contaminant, un climat capabil să favorizeze nașterea emoției estetice. Auditoriul nu poate rămîne neatins de efluviile pe care J. R. le generează prin muzica sa. Comunicarea dintre artist și receptori devine, în acest caz, desăvîrșită. Și nu e de mirare, dacă ținem cont că întreaga personalitate a muzicianului s-a structurat în jurul unor aspirații constante: devoțiunea/dăruirea față de jazz, împărtășirea lui. Pentru publicul românesc, Johnny Răducanu s-a identificat la modul simbolic cu însăși noțiunea de jazz. E regretabil că un asemenea jazzman complet (contrabasist, pianist, compozitor, șef de orchestră, aranjor) dispune de

prea puține înregistrări pe disc. La fel ca în multe alte cazuri de interpreți români ai jazzului, atunci când se vor produce albumele consacrate dezvoltării genului la noi, va fi necesar să se apeleze la înregistrările radio.

Vorbeam mai sus de perioade din evoluția jazzului dominate de unul sau altul dintre instrumente. Dar de ce n-am mărturisi că noi înșine suntem înclinați să dăm temporar o atenție mai mare anumitor instrumente, pentru ca mai apoi gustul nostru să se orienteze spre altele? Nimic mai firesc: e unul din drepturile inalienabile ale ascultătorului. Iar chestiunea depinde de prea mulți factori, și nu în ultimul rând de felurite conjuncturi (șansa unor concerte, întâlniri cu personalități, audieri de emisiuni sau discuri), pentru ca să mai intrăm în detalii. Un „examen de conștiință” legat de variațiile preferențiale în acest sens, ale cuiva foarte interesat de jazz (și, de ce nu, poate chiar ale celui ce își împărtășește gândurile în prezentul eseu) ne-a revelat următoarele: „subiectul” s-a născut la începutul anilor '50. În adolescență, fervent ascultător de rock, preferă ghitarele electrice, armoniile vocale și bateria. După experimentele orchestrale întreprinse de *Beatles*, *Rolling Stones* și ulterior de *Bee Gees*, *Moody Blues*, *Traffic*, „acceptă” sonoritățile simfonice. *Blood, Sweat & Tears*, *Chicago*, *Flock* și compania îl conving de stupiditatea prejudecăților îndreptate contra instrumentelor de suflat. Exaltă în același timp impunerea sintetizatoarelor ca pe o victorie a progresului. La fel de „progresistă” i se pare ghitara bas, pe care o și vede înlocuind degrabă și definitiv perimatul contrabas! În fine, după evoluții și deliberări care sunt de consemnat în alt context, trece la jazz. Aici preferă la început, și în paralel cu reminiscentele rock, orga. Jimmy Smith este omul zilei. Urmează apoi doi-trei ani de supremă admirație pentru pianul electric. Dâr, scăpat de obsesia electronicii (inflația promovată de înșiși unii muzicieni provoca de acum instinctele de apărare ale publicului), se îndrăgostește de saxofonul sopran. Nu peste mult timp, o nouă revelație: profunzimile saxofonului bariton. Și, odată cu această deschidere, nimic nu-l mai poate împiedica să accepte pianul, contrabasul, trombonul, clarinetul-bass, trompeta, flügelhornul sau orice alt instru-

ment, cu condiția ca rezultatul muzical să fie prin sine însuși elocvent.

Să vedem în această traiectorie o pledoarie conservatoare pentru un cadru sonor cuminte, lipsit de probleme, pentru revenirea la cele bune din vechime? Fără discuție, nu! Omul nostru a parcurs de unul singur zile, nopți, ani printre sunete, s-a confruntat cu ele, a încercat să le distingă pe cele adevărate de cele mai înșelătoare, a suferit decepții, a avut momente de triumf, de cădere și de exaltare. Instrumentele l-au însoțit sau l-au trădat, i-au adumbrat bucuria și l-au iluminat în tristețe. Finalmente a înțeles că o parte a evoluției sale spirituale a fost marcată de aceste prezențe himerice. Împăcarea dintre concretul fapturii și imateriala perenitate a sunetului se înfăptuiește prin miracolul instrumentelor. Miracolul provoacă admirație dar și pasiune a înțelegerii. Odată asumat, devine mod de cunoaștere, posibilă cheie pentru unele din înfățișările vieții.

Procesul încorporării unor noi instrumente în jazz va continua. În orice caz, printre atribuțiile maturității atinse acum se numără și acceptarea, condiționată doar calitativ, a unui număr tot mai divers de asemenea „mijlocitori” fideli, modești, fascinanți prin puterea lor ascunsă. Forța comunicării muzicale le stă în putere, dar fără suflarea vie a muzicienilor ar rămâne asemenea blocurilor de rocă nemodelate încă de sculptori.

LIRICA LUI GELLU NAUM

PRIVITĂ DIN AEROSTATUL JAZZISTIC

Jazzul, copilul teribil al muzicii secolului XX, a fost constrins să ardă într-un tempo foarte accelerat etapele dezvoltării sale ca formă artistică specifică. Succesiunea diverselor stiluri a avut loc, în mare, la intervale temporale de cel mult cîte un deceniu. Important este că această larghețe stilistică s-a fructificat într-o rapidă maturizare a jazzului și a dus la configurarea unui „subconștient colectiv” sui-generis, viu, proaspăt, deschis. Evoluția n-a fost lipsită de rupturi, de insurgențe exclusiviste. Cel mai violent exemplu îl constituie erupția *free-jazz*, cu apogeul în anii '60. Dislocarea oricăror canoane sau convenții operată de mișcarea *free* (Ornette Coleman, Cecil Taylor, Ayler, Dolphy, Cherry, Shepp, Dewey Redman, Sanders, Paul Bley, Sun Ra, pentru a numi cîțiva dintre inițiatori) este similară, ca impact, rolului atribuit de Odysseas Elytis suprarealismului în poezie: «Răminem în continuare nefamiliarizați cu silogismul „prin analogie”; considerăm fantezia ca fiind situată deasupra realității; și a fost necesar strigătul suprarealiștilor de la mijlocul veacului nostru pentru a readuce lucrurile acolo unde le lăsase Homer». (*Imago terrae*, trad. Antița Augustopoulos-Jucan, din Elytis: *Iar ca sentiment un cristal*, Edit. Dacia, 1980, p. 5).

Ruptura aparent brutal-iremediabilă este, la o cercetare mai atentă, un factor de progres și — paradoxal — un element de restabilire a legăturilor cu straturile primare, poate uitate, ale oricărei arte. Spre a rămîne în domeniile ce ne interesează, vom spune că atît suprarealismul, cît și *free-jazzul* au pregătit etape de receptare eliberate de convenții, dispuse să accepte nu numai experimentele cele mai sofisticate, dar și o convie-

țuire civilizată între stiluri și maniere radical diferite. Pe de o parte, spiritul modern nu poate face abstracție de bizarele excrescențe care, conform lui Hugo Friedrich, „servesc scopului obscur de a releva prin disonanțe și fragmente o transcendență a cărei armonie și integritate nu o mai poate percepe nimeni” (Hugo Friedrich — *Structura liricii moderne*, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 30). Pe de altă parte, cu doza inerentă de scepticism, contemporaneitatea preia într-o sinteză critică punctele de vîrf ale patrimoniului civilizației universale, depășind limitele de spațiu sau timp ale epocilor precedente. Ar fi ridicol să punem pe același plan dezvoltarea milenară a poeziei cu aceea de nici un secol a jazzului. Dacă însă privim lucrurile în secțiune sincronică, la nivelul ultimelor două-trei decenii, apropierea dintre lirică și jazz devin sesizabile. De fapt, criteriul evaluărilor noastre este cu prevalență de ordin calitativ. Opiniile conform cărora jazzul se profilează ca expresia muzicală cea mai adecvată a timpurilor noastre rămîn a fi dezbătute în alte contexte. Deocamdată să luăm act de existența lor.

Fără a exagera diferențele, se poate afirma că lirica modernă e tot atît de distanțată față de cea tradițională, pe cît este jazzul față de muzica zisă clasică. Mai mult: dacă vom pătrunde în sfera de acțiune a celor două noi noțiuni, hrănite dealtfel copios din trecutul artelor-matcă, vom observa cum ele încep să-și creeze propria istorie, propriile mituri, curente, idealuri, polemici, contestări ș.a.m.d.

Evoluția conceptului de poezie, după vîltoarea avangardistă de la începutul secolului, ni se pare perfect comparabilă cu aceea a conceptului de jazz după *free*. Astăzi, a identifica jazzul cu ceea ce promovau *musical*-urile americane interbelice echivalează cu atitudinea unui cititor incapabil să depășească faza lecturilor din poezii pașoptiști.

Însă ideea afinităților pronunțate dintre muzică și poezie nu poate fi nouă. Referindu-se la concepțiile „manieristului” italian Giambattista Marino (1569—1625), contemporan al spaniolului Luis de Góngora (1561—1627), Gustav René Hocke scrie: «Muzica îl învață pe poet să descînte și să încînte. Ceea ce mai ține încă de crezul estetic al lui Marino. De la muzică, arată el în

Adone, „învăţăm accentul şi cuvîntul şi destinderea fabulaţiei”. „Fără ea, *conchetto*-ul rămîne gol de conţinut, vitregit de graţie şi sărac în sentiment”. Muzica este cea mai înaltă dintre arte, o „inventatoare din ea însăşi”. Este sora geamănă a poeziei». (G. R. H. — *Manierismul în literatură*, Edit. Univers, 1977, p. 250) Să mai amintim elogiile aduse muzicii de la Crashaw pînă la Rimbaud şi poeţii simbolişti? Ele sunt astăzi aproape locuri comune. Vom reţine observaţia mai recentă a lui Hans Egon Holthusen (din *Ja und Nein*, München, 1955): „Orice poezie năzuieşte spre un joc liber, gratuit, un joc de figuri nemaiegalat de subiect al limbajului, şi este expresia lirică a tuturor formelor de artă poetice, dar se învecinează cel mai strîns cu fiinţarea ca formă pură a muzicii”.

Titlul unui manual de compoziţie din 1602 al cantorului Joachim Burmeister din Rostock era *Musica poetica*. G. R. Hocke este de părere că «am putea spune de asemeni: „o poezie musicală” reversibilă». Recurgînd la acelaşi „principiu tipic al reversibilităţii” vom designa fenomenul ce ne interesează în arta actuală drept *jazz poetic/poezie jazzificată*. Fără îndoială că această polaritate presupune limitarea analizei la anumite invariante specifice unei maniere. În principiu, tentativa de găsire a numitorului comun pentru marea varietate a formelor jazzului conduce la ideea că însuşi acest tip de muzică este o ipostază modernă a manierismului, cu anumite repere mai mult sau mai puţin ferme (swing-ul, improvizaţia, sonoritatea şi modul de frazare adecvate muzicianului-interpret etc.). Se înţelege că folosim aici termenul de *manierism* în accepţiunea pe care i-o conferă studiile teoretice de după 1920, plasîndu-l „în cadrul eternei opoziţii dintre perioadele clasică şi romantică, dintre spiritul *apolinic* şi cel *dionisiac*, dintre mentalitatea obiectivă şi cea subiectivă. Atribuindu-i-se această valoare categorială, manierismul ar reprezenta acele elemente şi motive care tulbură şi dezintegrează un sistem, un gust tradiţional acceptat, bine definit, ca şi tendinţa de contestare a acelor elemente şi motive care au caracterizat clasicismul”. (*Dicţionar de termeni literari*, Edit. Academiei R. S. R., 1976, p. 254) E însă posibilă subsumarea întregii creaţii jazzistice unui determinant unic, în speţă cel poetic? Cu siguranţă, nu. Atît jazzul,

cît și lirica ar fi grav sărăcite dacă s-ar supune unei condiționări reciproce exclusive. Așadar, investigația noastră se va orienta spre creații și creatori de o factură aparte, în care notele comune ale celor două arte sunt organic structurate.

Opera poetică a lui Gellu Naum se pretează la o (re-)lectură din perspectiva inedită a sensibilității jazzistice. Situație doar aparent insolită. În fond, singularitatea acestei opere, „insolența” ei programatică incită, forțează mîna la o abordare de pe poziții non-conformiste. Non-conformism ar putea să însemne, în cazul nostru, schimbarea grilei suprarealiste prin care a fost îndeobște interpretat Gellu Naum. Sau, mai exact, e vorba de o deplasare de accente, de o translație spre cîmpul de forță al muzicii. O înțelegere muzicală de tip special însă! Momentul muzical în care ne desfășurăm demersul posedă coordonate precise: am intrat în penultimul deceniu al mileniului; jazzul a fost acceptat ca formă culturală majoră a timpului său; schimburile reciproce dintre muzica aparținînd compozitorilor de elită și jazz sunt un bun cîștigat; jazzul deține supremația „democratizării” inovațiilor, a răspîndirii în masele de auditori a trăsăturilor actuale aparținînd muzicii numite culte. Jazzul, deci, ca muzică totalizatoare, ca noțiune generică pentru domeniul ilimitat al experiențelor sonore. Pînă la atingerea acestui statut, muzicienii progresiști au trecut prin aceleași încercări de a impune noul ca și colegii lor avangardiști din alte arte. Ni-l putem ușor imagina pe Gellu Naum în anul debutului 1934 ca pe un fel de Charlie Parker al „poheziei”, rebel sfidînd gusturile normate, emoțiile lîncede, vigilența retrogradă. Nu e de mirare că Naum va adera la suprarealism a cărui problemă fundamentală este, în opinia lui Mario De Micheli, aceea a libertății. „Și în expresionism și în dadaism găsim sentimentul rupturii, al crizei, însă numai în suprarealism căutarea unei soluții a căpătat o angajare atît de specifică. (...) Voința suprarealismului de a irumpe în istorie, adică în domeniul politic, pentru a crea condițiile libertății materiale și spirituale a omului, e o voință modernă, singura voință în stare să poarte cultura, dincolo de criză, pe un teren de creație diferit, unde ruptura este sudată și nu

cu repetarea unei viziuni apuse, ci cu puterea unei vi-
ziuni noi". (Mario De Micheli — *Avangarda artistică a
secolului XX*, Edit. Meridiane, 1968, pp. 160—162) Nu e
de mirare nici că „extravaganțele”, stridentele (pentru
anii '40) la care se deda Parker erau anticipări ale ma-
rii înnoiri: apariția peste câțiva ani a jazzului *free* (= li-
ber). Aspirația acestei muzici este perfect circumscrisă
de scopul pe care De Micheli îl atribuie picturii supra-
realiste: „crearea unei lumi în care omul să afle *mira-
culosul*; un tărîm al spiritului unde el să se lepede de
orice greutate sau inhibiție, de orice complex, ajungînd
la o libertate neasemuită, necondiționată (Cf., *op. cit.*,
pag. 168).

După aproape o jumătate de secol de la debut, poe-
tica lui Gellu Naum își desfășoară liniile de forță pe
spații cu mult mai vaste decît s-ar fi anticipat inițial.
Din preceptul suprarealist, *pohetul* (cum se autonumește
adesea) a păstrat consecvent ideea identificării fără
concesii dintre artist și creația sa. În prea scurta sa con-
fesiune din finalul volumului *Poetizați, poetizați...*
(Edit. Eminescu, 1970), Gellu Naum scria: „poezia (înțe-
leasă înainte de orice ca *mod de viață*) mi-a anihilat
a priori avantajele oricărei premeditări”. Înlocuiți în
această frază termenul *poezie* cu cel de *jazz* și veți ob-
ține o variantă a mărturisirilor pe care le-au făcut ascul-
tătorilor (mai mult implicit, prin opera lor muzicală) cei
mai de vază reprezentanți ai jazzului. Simbioza aceasta
dintre creator și arta profesată are cel puțin două con-
secințe principale, în jazz, ca și în poezia nouă, pasibile
de următoarea schematizare: 1. a) Mișcările inițiate ca
manifestări de grup, de generație etc. se vor atomiza,
vor depăși suflul momentan al exploziei numai prin in-
dividualitățile ce-i supraviețuiesc acesteia; b) Forța de
a duce la capăt o operă în spiritul crezului inițial și de
a o împlini prin distilări originale constituie marca au-
tenticei performanțe artistice. 2: a) „Anihilarea apriori-
că a avantajelor oricărei premeditări” va fi un bun su-
port pentru stimularea improvizației; b) Poezia și jazzul
sunt artele supreme ale improvizației creative!; c) Gîn-
direa sclerозată de mineralizări tehnicist-simplificatoare
trebuie forțată să-și regăsească autonomia de mișcare;
d) Imperativul referitor la gîndire exprimă o șansă a
auto-salvgardării.

În cinci decenii de poezie, suprarealistul Gellu Naum s-a văzut confruntat, desigur, cu agresiunile subculturii, subdezvoltării, cu felurite specii ale sub-umanului. Victoria lui personală s-a concretizat într-o operă de o stranie coerență. Există un fel de progresie în cadrul fiecărui volum, precum și o organizare de factură „progresivă” în chiar interiorul poemelor. Aluviunile fanteziei creatoare sunt la început greu perceptibile, iraționale, par uneori o simplă „bolboroseală”, pentru ca apoi să se alcătuiască în edificii hilare, amintind consistența lunecoasă a arhitectonicii lui Antonio Gaudí. Destrucțiile, descompunerile operate la nivelul spontaneității imaginative sunt în cele din urmă „salvate”. În final, fragmentarul, schije, dejecțiile ajung să definească o nouă construcție, o anti-construcție e adevărat, dar nu mai puțin organică decât ordinea așa-zis pozitivă. Aceasta ar fi, în linii foarte schematizate, formula suprarealismului bine temperat perfecționată în timp de Gellu Naum. Să ne reamintim definiția lui André Breton din *Primul manifest al suprarealismului*: „SUPRAREALISM, substantiv masculin. Automatism psihic pur, prin intermediul căruia îți propui să exprimi, fie verbal, fie în scris, sau în orice altă manieră, funcționarea reală a gândirii. Dicteu al gândirii, în absența oricărui control exercitat de rațiune, în afara oricărei preocupări estetice sau morale”. (Cf. De Micheli, *op. cit.*, pag. 298) Partea a doua a acestui postulat nu mai corespunde integral orientărilor lui Gellu Naum. Dacă „funcționarea reală a gândirii” este și ceea ce tinde să exprime jazzul (tot substantiv, dar și artă prin excelență masculină), să nu excludem însă posibilitatea ca „dicteul gândirii” să accepte forme ceva mai puțin senzuale, mai reci de manifestare. Este cazul jazzului cool, ai cărui adepți imprimă fanteziei improvizatorice un curs mai abstract, un rafinament al detașării condensat pînă la *concettism*. Uneori, Gelu Naum devine un asemenea poet cool, la fel cum era Miles Davis spre finele anilor '40, cînd lansa noul stil drept reacție la dezordinile afective din bebop. În volumul *Athanor* (E. P. L., 1968) tumultul suprarealist e subordonat tocmai acestui gen de sublimare metaforic-concettistă (concetto-ul, după Hocke, este figura-cheie a manierismului, combinare imagistică de idei, paralogism lirico-metaforic, expresie a acelei co-

nección de los extremos remarcată de Baltasar Gracián deja în secolul al XVII-lea). Apar aici sunete „stinse”, ca ale trompetei catifelate utilizate de Miles în perioada cool: „dar se trăgeau clopotele / și din ele cădeau numai bucăți mari de vată”; „adulții nedumeriți și superbi / scădeau scădeau surîzînd”; „E mult mai bine să ai frunze mult mai bine / să rămîi undeva plin de frunze / undeva în conturul tău de răcoare” (greu adaptabil ca termen muzicolog în limba română, cuvîntul cool se traduce, la propriu, prin răcoros); „Aud pașii copilului mut / aud cum îi soarbe cenușa”; „cuțitul de pîslă de apă”. „Întunericul începea de la voci” etc. Intervine, la un moment dat, un transfer intuitiv: ritmica specifică jazzului, swing-ul, apare în ipostaza sa verbală, numită. Iată poemul (intitulat Obob) integral: „Întunericul începea de la voci / printre cărămizi iarba urzici cîrpe și oase / eu fumam un muc de țigare / lîngă mine pietrele gîfiau obosite / lîngă mine o mamă obscură obscenă tăcea / / Era o seară care se balansa / nu știu de ce se balansa / pînă aproape foarte departe / nu știu de ce se balansa / / Lîngă mine gîfiau pietrele obosite”. Raportările pe care le-am stabilit cu jazzul de tip cool sunt direct confirmate prin intervenția mișcării de balans (= swing), suport inerent al desenului solistic în muzica respectivă și consecință necesară a unei *ambianțe*, a unei *stări* în cadrul poeziei. Aliterațiile (repetarea sunetelor *m*, *n* și *ng* în sintagmele „fumam un muc”, „lîngă mine pietrele gîfiau”, „lîngă mine o mamă”, sau reiterările sugerînd *obsesia* — „obosite”, „obscură obscenă”, „seară care se balansa”) accentuează muzicismul acestui poem. Formal, poetul rămîne în sfera barocului. Conținutul, radical modernizat, obosit ca și epoca din care se naște, nu mai corespunde acum madrigalului, ci unei substanțe muzicale alterate, proprii jazzului. Pentru a înțelege acest nou manierism, închis în sine și aparent opac există două posibilități: fie ascultătorul/lectorul beneficiază de șansa unei sensibilități acut consonante, deci de o „priză directă” la noul limbaj, fie încearcă să se acomodeze, să se integreze lui. De fapt, cele două laturi coexistă în receptorul estetic, doar dozajul diferă de la un individ la altul. „Celui dornic de inițiere, scrie Hugo Friedrich, nu i se va putea da la început alt sfat decît să încerce a-și obișnui ochii cu

obscuritatea care învăluie lirica modernă". Exact același lucru poate fi recomandat și celor ce doresc să „înțeleagă" jazzul. Chiar dacă un critic de talia lui Peter Motzan ar putea să o considere unilaterală în caz că ar fi aplicată întregii poezii, următoarea formulare a lui Hugo Friedrich definește foarte exact tocmai lirica încadrabilă sub denominația de *poezie jazzificată*: „poemul (la fel ca piesa de jazz, n.n.) se vrea o alcătuire suficientă sieși, cu multiple iradiieri de semnificație, prezentându-se ca o rețea de tensiuni ale forțelor absolute ce acționează sugestiv asupra straturilor preraționale, făcând să vibreze totodată și zonele de mister ale noțiunilor". (H. Friedrich, *op. cit.*, pag. 11) Am mai spus-o, *jazzul poetic* și *poezia jazzificată* nu au pretenția absurdă să acopere cele două domenii artistice în totalitatea lor, ci definesc mai degrabă acele „țesuturi interstițiale" situate între două componente vitale — nicidecum complet autonome! — ale organismului cultural.

Acomodarea la un limbaj artistic inedit, la sistemul său propriu de organizare, este o fază prealabilă, necesară oricărui „neavizat". Considerându-l pe Gellu Naum exponentul unei poezii desăvârșit moderne, menționăm că integrarea în mediul său liric presupune o reglare de echilibru echivalabilă în jazz prin expresia (*to be*) *in the groove* = (*a intra*) *pe făgaș*. Găsirea „echilibrului ritmic, a condițiilor optime de climat muzical și de swing" (Mihai Berindei — *Dicționar de jazz*, Edit. științifică și enciclopedică, 1976) se produce, la nivelul poeticii lui Naum, la fel cum jazzmanul și ascultătorii se „încălzesc" pe măsura desfășurării unei piese. Momentul esențial îl constituie *desprinderea*, degajarea din solicitările meschine, abstragerea în faptul de artă. Senzația *plutirii*, pe cât de vag definibilă, pe atât de indeniabilă, este proprie contemplației estetice. Or, o direcție importantă a liricii contemporane urmărește potențarea atributelor imponderabilității. Excesul de aer terestru o sufocă. Hugo Friedrich ia în considerare tocmai acest tip de sublimare poetică atunci când scrie: „Poemul nu mai vrea să fie comparat cu ceea ce în mod curent se numește realitate, chiar dacă și-a înglobat-o prin câteva frânturi care să-i înlesnească saltul în libertatea sa" (*op. cit.*, p. 11). În *Athamor*, procesul distilărilor atinge o limită a creației lui Gellu Naum. Titlul

cărții e dat de un cuvînt arab, numele cuptorului de tip special pe care îl utilizau alchimiștii fiindcă asigura o ardere îndelungată. Trimiterea implicită la „alchimia lirică primară” sau la „poemul sintetic” spre care aspira Apollinaire pare perfect justificată. Poemul intitulat *Camera* concretizează parcă imaginea pe care i-o lasă ascultătorului „pianul lichid”, impregnat de lirism, al unor Bill Evans, Paul Bley sau Walter Norris. Dacă la primii doi exprimarea e mai contorsionată, sufocată de aburii addubitației, Norris e apărat de o „armură acustică minerală incandescentă” prin claritatea chopiniană a naturii sale romantice (vezi LP-ul *Drifting*, împreună cu G. Mraz la contrabas). Textul poetului român definește raporturile „pe muchie de cuțit” ale dialecticii subiectiv-obiectiv, interior-exterior, limita în lungul căreia se desfășoară explorarea poetică și muzicală: „Era o cameră foarte lucioasă / Totul era foarte lucios în cameră / era un pian plin cu apă / / Camera era foarte lucioasă pe dinăuntru / pianul era foarte lucios pe dinafară / / Înăuntrul camerei în afara pianului / în vegetația sunetului ud / eram foarte lucios cu armură / acustică minerală incandescentă / roșu negru violet și alb / pe dinăuntru pe dinafară”.

„Preocuparea estetică” plasată în afara legii de manifestul bretonian este reconsiderată, dacă nu propriu-zis reabilitată, după cum o demonstrează evoluția lui Naum. Dar „preocupările morale”? Și acestea sunt cel puțin implicate în arta viabilă. Ideea e simplă, dar trebuie accentuată: cu cît este mai realizată estetic, opera devine prin sine însăși un fapt moral. Fronda *Decretului* emis de poet în finalul grupajului de texte *Albul osului* (1947) ține de o „moralitate” a gestului poetic opus ingerințelor eteronome. Subintitulat „La toți morții de față și din viitor, sănătate!”, *Decretul* specifică, într-un stil apropiat de sentințele lui Dali: „Pentru a limpezi, a discerne, (a se garanta contra) năprasnicelor rafale ideologice care mătură creierele la ora actuală, unicul panaceu valabil pare a fi simțul inutilului a cărui prezență impregnează spiritul acestui Decret”. Cînd ofensiva vulgarității încearcă să asfixieze crezul poetic prin izolare („Ceea ce unește capetele în flăcări, din ce în ce mai rare pe întinsul planetei, pare a fi sensul de ZADARNIC al aventurii Noastre. Disponibilitate, rigoa-

re, bună-credință s-au topit în acest sens"), creatorul surclasează sarcastic circumstanțele nefaste: „Denigratorul Public Ne-a reproșat în mod foarte serios faptul că respirăm. În aceste conjuncturi eram departe de a prevedea că vom fi obligați să informăm într-o zi Consiliul General că nu respirăm decît pentru ca să trăim, nici un centimetru mai mult sau mai puțin". Iată și alte două formulări memorabile: „Dorim să înviem fără a muri în prealabil". Și „Trebuie să Ne amintim fără încetare că, undeva, se întîmplă în permanență ceva care Ne privește în mod capital". În textele lui Gellu Naum se întrevide un fel de „barieră muzicală", în pseudo-replicile evazive cu care sunt întîmpinate solicitările exterioare. Apăsarea este reală, se lasă simțită, dar autorul nu spune niciodată mai multe decît pot să comunice prin muzica lor revoltații jazzului, unii chiar afiliați diferitelor mișcări protestatare. Ceea ce în arta sunetelor constituie radicalism extrem (vezi protestul anti-rasist al grupurilor AACM, persiflajul clișeeilor consumiste practicat consecvent de *Art Ensemble of Chicago*, dezintegrarea materiei sonore ca simbol al forței latente a oprimaților — de ex. discul *The People's Republic* al formației *The Revolutionary Ensemble*), sau acțiune politico-muzicală programatică (Ch. Mingus-*Fables of Faubus*, Archie Shepp-*Attika Blues*, sau Charlie Haden cu al său *Liberation Music Orchestra*, disc-imn conținînd dedicații pentru republicanii spanioli, Che Guevara, tinerii contestatari ai războiului din Vietnam etc.), așadar, ceea ce în muzică ține mai mult de o atitudine indusă devine pentru poezie simplă limitare. Și totuși, Gellu Naum își auto-impune această limită. El pare a se teme ca, depășind sferele de contact ale lirismului cu muzica, să nu sacrifice integritatea libertăților combinatorii. Alunecarea spre detalierea prozai-că ar constrînge la abandonul mișcării neîngrădite, polisemantice din interiorul frazei de tip muzical. În aceeași postfață la *Poetizați, poetizați . . .*, menționată anterior, Naum atrage atenția cititorului „asupra unor eventuale capcane, pentru el, înfățișate, pe alocuri, de cîteva fraze teoretice. În ochii mei, ele nu reprezintă decît momente de slăbire a gîndirii poetice, și, deci, de imixtiune a gîndirii speculative, străină domeniului nostru".

Uneori, însă, presiunea greu suportabilă a lumii actuale răbufnește în text, așa cum în discul contrabasistului Charlie Haden, ceva mai sus menționat, apar colate frânturi din vechi plăci de gramofon cu teme protestatare (între ele și *Cîntecul Frontului Unit* de H. Eisler, pe text de Bertolt Brecht). „Te rog să mă ierți, dar nu pot înlătura o puternică senzație / de vomă pentru că plutește în mine un fel de stare pricinuită de ceva”, își începe Gellu Naum o virulentă „confesiune” din volumul *copacul-animal* (Edit. Eminescu, 1971). Argumentele stării sunt dezvoltate apoi în paragrafe-strofe de sardonică rezonanță: „ca marile ciuperci desfășurate cu încetinitorul în fața ochi- / lor noștri pe ecrane sau în diverse alte publicații similare / pe cînd noi continuăm să credem că pornografia reală a / secolului mai e legată de sexualitate și ne facem că totul / se petrece în oceanul numit Pacific / / ca peretele băii mînjit cu sînge de porc sau ca orice alt / perete public pe care cineva a scris un cuvîntel porco citit / cu coada ochiului de trecători femei bărbați bătrîni și gră- / biți care își continuă discuțiile grave pe cînd cuvîntelul / acela li se strecoară în sertarul de dedesubt unde ei obiș- / / nuiesc să-și mai poarte rămășițele și de unde scîncește jalnic / un ecou străin”. Demascarea apatiei trimite la procedeele jazzului avangardist, fervent promotor al șocului în raporturile sale cu publicul. Poetul consemnează pre-existența unui substrat însîngerat, pe care refugiul în suprarealitate nu-l poate trece sub tăcere, la fel cum vocea interpretului se suprapune în strigătele saxofoanelor unor Ornette Coleman, Dewey Redman, Sam Rivers, Vladimir Cekasin, sau ale trombonului lui Albert Mangelsdorff: „ca depourile de murdărie ale pămîntului și să nu crezi / că am uitat milioanele de asasinate care mi-au întunecat ado- / lescența și nici alte mari porcării contemporane care per- / sistă ca o man-tie de carne crudă peste inocența noastră / furioasă”. Și iată cum personajul „care mănîncă prăjituri și / n-arc dinți și se mînjește pe gură și ne invită să discutăm / / cu el despre poezie” devine prototipul celor ce viciază percepția însăși a muzicii, transformînd-o în reversul ei: „pe cînd ușile con- / certelor cu mezeluri sînt și ele larg deschise și s-ar putea / destul de ușor asculta o șuncă la două pianе dacă am intra / cu șira spină-

rii cu tot în ochii umeziți de pipi ai unor nu- / meroși
pămînteni care se plimbă cu portativele în bandu- /
/ lieră și trag în noi fără milă și sînt extrem de satisfă-
cuți / cînd nu le deranjează nimeni gelatinoasa siestă
mentală".

Avertismentele, fără să fie de loc un scop în sine
al poeziei lui Gellu Naum, vizează suficient de clar pe-
ricolele la care se expune umanitatea prin ignorarea
sau deturnarea sensurilor artei.

Privind în ansamblu creația poetului aici discutat,
dominantă rămîne desigur atitudinea izolării în supra-
real. Titlul masivei culegeri *Partea cealaltă* (Edit. Car-
tea românească, 1980) e suficient de grăitor în acest
sens. Din secțiunea intitulată *Legătura cu lucrurile ci-
tăm* poemul *Alunecarea lumilor*: „Azi sînt în mare for-
mă mi-am ros fruntea de zid / o tanti s-a lovit cu sîr-
mă / / Dormea la soare pe dărîmături / habar n-avea
de numerele care tună pe deasupra noastră / / cerul s-a
deplasat dar nu-i nimic / pune-ți inelul și eșarfa stră-
vezie / hai să mîncăm o înghețată verde cu bețișorul
ăla bun / pe cînd afară se petrece alunecarea lumilor".
Reificarea se cere a fi eludată, paradoxal, prin stabi-
lirea unor raporturi noi cu lucrurile. Procedul utilizat
va consta în transcenderea cauzalității rigide a fenome-
nelor, în ignorarea logicii curente și superficiale. Deja
în primul text al volumului apar versuri ca „*vuietul
convoaielor imaginabile / înainte ca stările să devină
cuvinte*", demonstrînd că autorul e preocupat înainte de
orice de materializarea sonoră a tectonicii sufletești. Mai
e necesar să spunem că aceeași este și finalitatea fapte-
lor de artă ale creatorului-interpret din jazz? Problema
suprarealismului în muzică frizează tautologia. Muzica
este suprarealistă prin însăși natura ei. Dacă atributele
superlative cu care a fost gratificată mai pot fi discu-
tate, în schimb caracterul ei de artă-limită e perempto-
riu. Contactul dintre muzică și tăcere se produce la ni-
vel fizic: edificiu incandescent înălțat într-un deșert de
gheață.

Și cum, ca să-l cităm din nou pe Hocke, „Muzica și
poezia formează și ele o *discordia concors*" (aceasta,
evident, în contextul manierist ce marchează investiga-
ția noastră), merită să adăstăm un pic asupra poemului
amplu *Diminețile cu domnișoara pește*, apărut în *Describe-*

rea turnului (Edit. Albatros, 1975) și reluat în *Partea cealaltă*. Desfășurarea confesivă a eului liric în largi falduri verbale relevă o constantă a poeziei lui Naum: muzicalitatea acut modernă a ideilor. Mai concret, fulgurațiile ideatice sunt permanent relativizate prin alunecarea într-o para-logică desprinsă de contingente. Pentru a ilustra sonor acest aspect, opțiunea noastră ar merge către maniera pianistică a lui Muhal Richard Abrams, evidențiată în evoluția sa solistică la festivalul Montreaux 1978, dar și în discurile realizate în duo cu Anthony Braxton sau Malachi Favors, de exemplu. Spre deosebire de agresivitatea nedomolită a lui Cecil Taylor, sau de neo-romantismul uneori excesiv profesat de Keith Jarrett, Abrams aduce printre pianiștii din avangarda actuală un ton mai echilibrat. Este o postură comparabilă cu aceea a lui Gellu Naum, peste decenii, față de suprarealism. *Diminețile cu domnișoara pește* se aseamănă cu muzica de pe discul lui Abrams *Live at Montreaux 1978* nu numai prin contorsiunile frazelor și imaginilor (verbale sau sonore) topite într-un bloc de o apăsătoare imaterialitate, dar și prin alte elemente. Astfel, cele două lucrări recurg la evocarea unor situații primare, a unor stări originare din care s-a configurat, prin chinuitoare decantări, conștiința artistului. Așa cum e firesc, poetul poate fi mai explicit: „avînd acces la stările acelea / îmi dădeam seama că undeva la frontiera dintre haos / și ordine există o idee înspăimîntătoare / pe suprafața mea expresivă acolo unde germinează legăturile / și locurile goale dintre forme / intuiam efectele previzibile ale unor legi aproape fizice / natura mea constituia calitatea lor fundamentală / și rezistam tentațiilor nostalgice folosind adesea combinații aspre”. Pentru muzician, pianul se va transforma în receptacolul celor mai variate surse, claviatura va fi atacată frontal, în *block-chords* totalitare, cu rezonanțe de simfonie păgînă. Sinteza este deliberată. „Încerc să incorporez tot ceea ce aud”, mărturisea M. R. Abrams într-un interviu (*Jazz Forum*, nr. 68/1980). Și continua: „Încerc într-adevăr să depășesc orice stil. Las lucrurile să se dezvolte”. Același fenomen de maturare, de creștere a produsului estetic din sine însuși e specific și poemului în discuție. În ambele cazuri funcționează, to-

tuși, o unică cenzură: individualitatea creatoare. Versurile „*munceam din greu ca să interzic cuvintelor să devină sentimente / gesturile mele cele mai dezordonate păstrau amprenta unei delicate rețineri*” fac parte dintr-o strategie a contrarietății cultivată de Gellu Naum. Părsind între auto-control și dezlănțuire creativă, Naum și Abrams exprimă o dilemă gravă a individualității artistice. Dilemă insolubilă? Probabil. Mult mai importantă e, de fapt, punerea ei în chestiune. Or, aici apare din nou una dintre acele miraculoase întâlniri (dictate parcă de o necesitate a specificității sale) dintre *textul* lui Gellu Naum și jazz: „*caracterul erotic al formelor noastre de bază / îmi oferea cadrul retragerii în adânc / / acel mod de a trăi și așa mai departe / / dacă nu mă înșel, comiteam câte un pohem ceea ce ar fi cam același lucru / deși mă feream intenționat să fac asta / mă rog lucrul ar fi discutabil dar mie / pohemele mi s-au părut totdeauna îmbibate cu ceva care nu m-a interesat niciodată / pe când îmi făceam serviciul militar ar fi putut să-mi placă foarte mult Thelonious Monk pianist și individualist / așa cum îi plăcuse la un moment dat unui mare prieten al meu / dar eram obosit și bolnav și aveam impresia că aștept altceva*”. Evocarea lui Thelonious Monk, marele „neo-primitiv” al jazzului (expresia îi aparține lui György Zolt), „pianist și individualist”, se produce într-un context al clarificărilor primordiale. Eul liric aflat în plină ebulițiune juvenilă se ferea *intenționat* să comită poheme, avea impresia că aștepta altceva decât îi putea oferi muzica lui Monk. Dublul „refuz” denotă în realitate o echivalare a celor două moduri de expresie. Era o etapă în care personalitatea narcisistă a tînărului se afirma în detrimentul oricărei forme constrîngătoare, fie ea și artistică. Imediat urmează recunoașterea: „*o altă scară exploda sub ochii mei neîngăduind nici o concesie / aceasta se datora elementelor de iluzie și niciodată nu poți ști unde începe granița care trebuie în permanență călcată / n-am cum să dovedesc asta dar nici nu puteam lua drept bun un lucru a cărui capacitate de absorbție devine ea însăși modalitate / de aceea preferam bîguielile inițiale nedestinate să devină poheme și nici să acționeze ca atare*”. Evident că, în cele din urmă, o astfel de atitudine a fost înlocuită de acceptarea poeziei și, nemărturisit, subcon-

știent poate, a jazzului. Momentul de dubiu trebuie însă marcat, pentru că el precede maturizarea unui artist ostil dogmatismului. Moment marcat de rinduri ca „*stînd jos pe podeaua camerei mele înțelegeam limitele autoimpuse ale inadmisibilului / semnificația lor strict personală*” sau de finalul poemului: „*pe atunci purtam o pălărie albă și sunetele ascuțite pe care le scoteam / făceau ca unii să-mi bănuiască o rămășiță emoțională*”. Rotunjind comparația cu Muhal Richard Abrams, să menționăm că efortul individual depus de acesta în vederea aglutinării stărilor muzicale ne apare și ca o necesară consecință a direcțiilor inițiate de Thelonious Monk. Fenomenele din interiorul unei arte se condiționează reciproc tot mai strîns, după cum conexiunea domeniilor artisticului e vitală în cultura contemporană. „Individualismul” lui Monk, evidențiat de Naum într-o formulare pregnantă, a devenit astăzi o modalitate curentă de a face jazz. Rolul grupării AACM în impunerea evoluțiilor de solo sau duo este incontestabil, iar Abrams face parte dintre cei mai proeminenți reprezentanți ai săi. Să nu uităm că emulul lui Abrams, poli-instrumentistul și muzicianul de geniu Anthony Braxton a lansat în 1967 primul album discografic de saxofon solo (un dublu LP, intitulat *For Alto*, editat de casa Delmark). Jazzmanul își asumă astfel postura de creator individual, caracteristică poetului. Monologul intens sau conversația denudată de podoabe orchestrale pun în evidență personalități ce dau muzicii sensuri similare poeziei noi. Numai la pian au creat remarcabile poeme solistice, în anii din urmă, interpreți atît de diferiți ca Cecil Taylor, Muhal Richard Abrams, Keith Jarrett, Chick Corea, Herbie Hancock, Martial Solal, Don Pullen, Dollar Brand, Adam Makowicz, János Gonda, iar la noi, Richard Oschanitzky, Johnny Răducanu, Marius Popp, Harry Tavitian.

Fantezia improvizatorică (trăsătură poetico-jazzistică) a lui Gellu Naum atinge punctul în care cuvintele, ca și notele unui mare instrumentist, par să se genereze spontan, unele din altele. Această dezlănțuire/naștere din ele însele e astfel condusă încît să evite orice senzație de previzibil. Procedeele formale la care se face apel sunt concis enumerate de Marian Popa (în *Dicțio-*

nar de literatură română contemporană, Edit. Albatros, 1977): „Lanțuri de determinări sau serii de imagini concentrice riguroase sînt anulate prin absența finalizării eficace; este distrusă funcția semnelor ortografice și a majusculei, dar și valoarea semantică a cuvintelor prin juxtapunerea perechilor antonime sau prin apropierea lexicală după asemănări fonice; sînt dereglate aforisme prin modificarea formulei invariante și determinările spațiale prin neutralizarea dată de atingerea extremerelor; se distrug regnuri și stări de agregare prin asociațiile care aglutinează vegetalul cu animalul, geometri- cul cu amorful, zoomorful cu umanul, dar și semnifica- ția caracterelor tipografice prin folosirea lor aparent di- ferențiată, însă fără echivalențe în plan intențional”.

În volumul-pohem *Tatăl meu obosit* (Edit. Cartea românească, 1972), „versurile” sunt grupate în paragrafe aparent de sine stătătoare, relatînd asociații bizare de întîmplări și idei. Principiul totalizator constă în confi- gurarea unei „biografii” suprarealiste. Iată cum sună ci- teva asemenea secvențe: „La miezul nopții pe cînd ci- team ziarul meu favorit *The Cap Times* ea îmi spuse Dacă mor înaintea duminică după cum pare probabil declar și afirm că te voi înștiința din vreme (în clipa aceea ne aflam pe balcon)”; „Ținînd seama de numărul impresionant al populației nu era de mirare că unii se mai pierdeau. Cineva găsisese recent doi copii îi hrănise și le făcuse chiar un adăpost pentru dormit Copiii se îm- prieteniseră cu el dar rămăseseră bănuitori în relațiile cu ceilalți”; „Avea sănătatea fragilă Era dezechilibrată de 24 de ani”; „În vara următoare un grup de prieteni discutau Cel mai tînăr dintre ei se revolta dar nu pen- tru multă vreme” etc. Avem de a face aici cu o sin- taxă evenimentțială extrem de liberă, asemănătoare ce- lei practicate în poezia sovietică (Voznesenski), ameri- cană (Beat-generation), braziliană (C. Drummond de An- drade), germană (după 1960) etc., toate susceptibile de a fi comparate cu jazzul. Dar în cazul creatorului român evenimentele sunt privite ca punți de legătură cu spa- țiile unei lumi poetice aparte, pe cînd ceilalți poeți amin- tiți evadează din claustrarea metaforei spre realitate. In- diferent de finalizare, înlocuirea metaforei tradiționale prin expunerea seacă a unui proces apt să o suplineas-

că e un fenomen curent în lirica actuală. Iar jazzul este în bună măsură o muzică în care se petrece continuu ceva, o muzică efervescentă, permeabilă la schimbările accelerate din jur.

În *Tatăl meu obosit*, evenimentele apar decupate, organizate în compoziții a căror imobilitate e accentuată de fragmentarea în amintitele „paragrafe”. Viziunea evocă reunirea arbitrară de obiecte din pinzele supra-realiste. De altfel, poetul o spune el însuși: „Spațiul era un fel de panou secvențial pe care puteam aplica orice”. Simbolurile muzicale sunt inserate în tabloul poetic (reuniune de trei arte: muzică, pictură, poezie), tot așa cum René Magritte își plasează tuba între un tors de femeie nudă și un scaun, pe fondul cerului și al mării (*Timpuri amenințătoare*), sau dă foc aceuiași instrument într-o imagine pe care o intitulează *Drepturile omului*. Conotațiile eufonice se îmbogățesc și prin sugestia picturală a instrumentelor: „*Ca profesionist în diverse formații studiasem tuba contrabasul electric și pedagogia muzicală / / în fața unei mulțimi emoționate observam că îmi albise părul / / Cîntam la saxofon clarinet și flaut / / Cîntam la saxofon și clarinet Eram cel mai tânăr / / Cîntam la saxofon oboi și corn englezesc / / Cîntam la trompetă flügelhorn și pian Obținusem o bursă / / Afirmam că asistăm la o atrofiere lentă și generală / / Mă manifestam închizînd ochii și deschizîndu-i dar în sălile mai frecventate tropăiam din picioare și trosneam din degete / / Spațiul dintre ziduri fusese umplut cu pămînt / / Unul dintre noi nu spunea nimic (cel de la baterie) Într-o bună zi el declară spre groaza celor de față Nu știu ce am dar uneori mă simt extrem de singur*”. Atunci cînd introduce „episodul amoros” cu Catherine Mahoney, autorul apelează din nou la funcția poetică a pianului: „*Fața ei palidă se apleca prea mult deasupra clapelor*”. Simbolistica e orientată acum spre sugestia atracție-pericol, căci aplecarea excesivă a feței ei palide are loc după toate probabilitățile, „*Deasupra în regiuni mai puțin încordate*”. Intarsiile erotice — „*O duceam în colibă unde după patru ore se regăsea pe sine*”; „*Uneori deflora frumosul sentiment care se numește dragoste (Știți există și o pohezic știți ea nu e numai animalică etc.) și spunea E preferabil să arăți că viața nu e numai un șir de ca-*

tastrofe pornografice" — sunt scurt-circuitate de amenințarea thanatică, a pianului automatizat, dezumanizat: „Cam peste un an și jumătate într-o seară pe la ora zece pe când tata sora mea și Catherine Mahoney stăteau de vorbă în sufragerie auziră cîntînd pianul din salon Intrigată Catherine luă o lampă se duse în salon și văzu clar clapele mișcîndu-se singure / / Opt zile mai tîrziu o scrisoare venită din provincie ne anunța moartea unui unchi bătrîn iar pianul reîncepu să cînte". Interesantă e coincidența dintre semnificația letală de care se încarcă aici instrumentul, în absența interpretului, și fenomenul de mecanicizare/mortificare prin abuz electronic într-o anumită zonă din muzica ultimelor două decenii.

Privirea de ansamblu (din aerostatul jazzistic) asupra liricii lui Gellu Naum sesizează și alte puncte de reper, utile abordării integratoare pe care ne-am propus-o. E vorba în special de productivitatea imagistică uimitoare a poetului. Spontaneitatea și prospețimea, nealterate de-a lungul anilor, ne determină să-l asemuim, încă o dată, pe Naum lui Miles Davis. Ultimele două volume, *Descrierea turnului și Partea cealaltă*, corespund în planul evoluției marelui trompetist cu stadiul reprezentat de albumele *Bitches Brew*, *Live Evil*, *In a Silent Way* ș.a., de la finele deceniului 7. (În economia culturală actuală, volumul de poeme deține, ca obiectivare materială, pentru poet, aceeași valoare ca LP-ul pentru muzician). Pe aceste discuri, de o deconcertantă, luxuriantă bogăție creativă, viziunile sonore se alcătuiesc și se respiră, se suprapun și se exclud, sunt aglutinate sau dislocate, dar își mențin coerența de ansamblu, la fel ca într-un „roman-total", un mare tablou de Dalí sau Glazunov, în fine, tot astfel ca în poezia lui Gellu Naum. În asemenea momente de amplă și intensă sinteză, creatorii își recîștigă ceva din statutul lor primordial, de forțe în sine, miraculos sustrase condițiilor sociale. De aceea, ne permitem să-l cităm pe Jacques Attali (din *Bruits — essai sur l'économie politique de la musique*, 1977, fragmente trad. de Geta Brătescu în *Secolul 20*, 1—2—3/1980), cu specificarea că definirea *Muzicianului înaintea capitalului* ni se pare aplicabilă și unui poet de factura lui Gellu Naum: „Muzicianul, ca și muzica, este ambiguu. El face dublu joc.

În același timp muzicus și cantor, interpret și profet. Excluz din societate, el are o privire politică asupra acesteia. Integrat, el îi este istoricul, reflexul valorilor ei celor mai profunde. El vorbește despre și contra ei. Această dualitate a fost prezentă înainte de a veni capitalul pentru a-i impune reguli și cenzuri". Se înțelege că partea cea mai valoroasă, nepoluată comercial, a muzicii și liricii contemporane abhoră mai mult cu orice altceva „regulile" și „cenzurile".

Imagistica frenetică a lui Naum își găsește corespondentul muzical în halucinantul amestec de culori, timbruri, ritmuri, sugestii, orchestrate de Miles sub semnul unei originale melismatici (LP-urile sus-amintite sunt îndeobște recunoscute drept placa turnantă de pe care s-a relansat jazzul ultimului deceniu. La ambii artiști deslușim tendința, percutant definită de Marian Popa în *Dicționarul* ante-menționat spre „o academizare a nonconformismului logicizat sub aceeași haină a dicteului". Așa cum, pentru Miles Davis, desenul melodic nu mai trebuie dezvoltat pînă la ultimele consecințe, ci se reduce la esențe, uneori cu aparențe de frînturi, poetul dă curs aceleiași rețineri față de propriile mijloace (citatele care urmează sunt din volumul *Partea cealaltă*): „e drept că tot ce spun acum n-are nici un pic de poezie și n-are / nici un rost mai bine n-aș vorbi decît să tac așa dar n-am / încotro și nu se poate altfel cînd ai trăit fiecare tresărire / a unei mari șoapte necunoscute în care totul e posibil". Și *Bitches Brew* sau *Live Evil* sunt metafore cuprinzătoare ale vieții ca mare șoaptă necunoscută în care totul e posibil! Și iarăși poetul, în punctul de interferență al conceptelor cu imaginile și sunetele: „între năucitoarea stare de eveniment și o luminozitate fra- / gilă se recompun ecourile noastre care nu se vor stinge niciodată". Prietenul poetului, pictorul mort, „ține sub braț cumplita carte scrisă în limba / pe care o vorbim în gînd"; arhitecții „manifestă o adevărată fericire în fața formelor acestei glaciațiuni // obiectele din jurul lor se sparg singure urina lor strălucește / în soare ca o sabie de argint și miligramul de fosfor persistă / în promiscuitatea silabelor". Un poem scris în 1945 și inclus în *Partea cealaltă* definește sen-

sibilitatea gratuit-însingurată pe care o presupun poezia și jazzul în accepțiunea lor de astăzi: „*Natürlich mai există locuri pe care nu le știe nimeni / în izolarea vi-ziunii lângă copacul înecat în sudoarea singurătății sale / acolo cu ochii ca un început de faptă bună / noi ascultăm pe gratis niște discuri / și e atîta ceață încît abia se văd cuvintele*”.

Creșterea ponderii improvizației în artele moderne, cu formele sale absolute din jazz, e atestată laconic de Gellu Naum („*pe-afară se mai chiuie metoda aceasta de exprimare spontană își mai păstrează eficacitatea*”), dar este și interiorizată, absorbită în materia poetică, drept stimulator al creativității. E cazul să amintim aici unele afinități latente ce subzistă între demersul poetului român și letrismul muzical inițiat de Isidore Isoû și Sarane Alexandrian. În privința acestora, G. R. Hocke scrie: „Ei nu intenționează doar o înnoire prin combinații lirico-muzicale ale unor simple sunete. Ei nu năzuiesc doar să dezlănțuie în acest mod farmece acustice și estetice. Ei vor să invoce ritmurile și sunetele unei existențe transcendente și să le apropie de ascultător în chip magic, în măsura în care ascultătorul nu e pur și simplu scandalizat”. (*Manierismul în literatură*, p. 269). Intrigantele poeme concrete ale lui Naum, grupate sub titlul *Avantajul vertebrelor* (vezi volumele *Descrierea turnului* și *Partea cealaltă*), ni se par experiențe fertile și constructive, comparabile cu tot ce e mai reușit în acest domeniu pe plan mondial. Mult invocata reinventare a lecturii se produce aici firesc, fără exclusivismul uneori brutal al neofiților ce se imaginează inovatori absoluți (un studiu mai detaliat asupra poeziei concrete am publicat în *Echinox* nr. 10/1977, sub titlul *Experiențe novatoare în lirica portugheză*). Dar nu este vorba numai de aceste poeme decupate, intercalate printre imagini desprinse din vechi jurnale de modă, ci și de poemele „obișnuite” din celelalte cicluri. Așa cum în discurile amintite genialul trompetist se desprinde dintr-o magmă sonoră aproape informă (un fel de continuum compozit plin de vaiere, sughițuri, gemete și multe alte zgomote telurice sau fantastice), Gellu Naum își aplică imaginile-reper pe un fundal despre care spuneam mai la început că aduce cu o bolboroseală. Aici s-ar potrivi

remarca lui Hocke privind reacția manieristă „împotriva polifoniei prețios greoaie și rigide a. Țărilor de Jos”, când «muzica se pierde în sporovăială, într-un fel de „jazz”, („jazz” vine, probabil, de la franțuzescul „jaser”, prin care coloniștii de limbă franceză din statele de Sud ale S.U.A. desemnau plăcerea negrilor de a pălăvrăgi la nesfârșit)» (op. cit., p. 267). „Spintecarea alfabetului”, de care vorbește Isoù, și operația de „introducere în burta lui” a unor litere noi („inspirația, expirația, sîșitul, horcăitul, grohăitul, oftatul, sforăitul, rîgîitul, tusea, strănutul, fluieratul”) se soldează, în concluzia lui Hocke, astfel: „Așadar: simplul sunet devine muzică — iar muzica e simplu sunet” (op. cit., p. 270). Dar iată cum transpare în textele lui Naum forța asocierilor libere: „luați-ne în brațe iubitelor noastre alăptați-ne sîntem băieți buni / la nevoie zicem și mama batem din palme / ritmăm legile lumii în care ne învîrtim singuri și triști / dați-ne panglici pentru frunte / la nevoie ne putem îmbrăca în culori senzaționale”; sau: „Aseară stăteam de vorbă cu un om serios avea picioare subțiri / țîrîiau niște greieri cum să mă creadă că pot trece dincolo / dealtfel n-am pomenit un cuvînt discutam despre campionatele feminine”; și încă: „aiii și Zenobia spune ce bine o duce ăsta / e ziua lui de naștere și moare / se duce la Alimentara cumpără baterii tot ce pofteste / îi cîntă ghitaristul care a murit de gît care cînta cu capul rezemat de apă / ce limpede vorbește fără timp despre purificările dezordonate / și ce-mi place de el”.

Despre sublimatul de eros pe care îl conțin textele lui Naum și muzica lui Davis se poate spune că, din perspectiva culturii actuale, el reprezintă o componentă firească (dacă nu indispensabilă) a proceselor artistice. Totuși trebuie subliniat caracterul particular — insinuant, învăluitor, ambiguu — al sugestiilor de ordin erotic din operele aici comparate sau, pentru a folosi o „vertebră” dintr-un poem concret: „Ca în / serile cînd / soția-model / intră în camera / amantului imaginar”. Desigur, a lucra cu citate înseamnă a te confrunta cu același risc pe care îl implică izolarea unui solo preferat dintr-un disc. Se pierde superba anamorfoză proprie operei finite. Condiționați însă de rigorile criticii,

vom mai desprinde cîteva momente de vîrf din arsenalul metaforelor, prin care dragostea e coborîtă de pe pedestalul absolutului, la rangul de simțire omenească pe măsura evoluțiilor epocii (citate din *Copacul-animal*): „Ce mai ospăț ziceam se pregătește / pe sîni și pe terasa lor / hai cîntă-mi aria cu 2×2 sau 3×3 // cît mai erau cuvinte”; „în general se face dragoste noaptea și ziua și seara și uneori dimineața după calendare ușor eronate”; „avea (ea) o rochie ușoară și o eșarfă albastră / își scotea rochia pe rampă așternea eșarfa acolo / făceam dragoste acolo ca să-i liniștim / ele ziceau ea sînt eu el poate să fie oricine”; „și tu mă ascuți profund impresionată de vastitatea cunoștințelor mele în anumite domenii pe care nu dăm doi bani”; „între dovezi de floarea soarelui și nasturi / ne rețineau reperele unei haotice stabilități / care alegorice trase de fete voi-nice seducătorul tunet”; „ea își acoperea cu palma sîinii de fîn speria totul”. În Partea cealaltă, amorul e încă mai demistificat, transformat chiar în agent al ironiei autorului: „în stația de tramvai / unde marile noastre repere dragostea și moahtea / vor naște șoricelul jumătate alb jumătate roșu jumătate negru”; poetul se simte „interpret și victimă a mișcărilor gîndirii”, uită tot ce știa și e tentat să reînceapă „din altă parte”: „Mi-aș da cu var pe față m-aș duce la un cinema pe cer unde iubita mea își strînge corsetul și pe sub rochia de voal i se ghicește codița”. Sistemul contracție-destindere, provenit din blues și generator de tensiune quasi-erotică, e principiul organizator al muzicii în discurile citate mai sus (ele au devenit arhetipuri ale jazzului ultimului deceniu, cu atît mai mult, cu cît muzicienii reuniți atunci de Miles Davis s-au afirmat între timp ca nume de referință). Trompeta nu mai evoluează liniar, discursiv, ci punctează centrele de maximă incandescență. Notele acute țîșnesc dintr-un climat dens ca aerul pădurilor tropicale, marcînd parcă apogeul unei curbe orgasmice. Sentimentul clasic, convențional, suferă o operație de reevaluare. Este epurată în primul rînd convenția. Dezbărat de mitologiile pudibonde, amorul e privit în latura sa frustă, incitantă, e intelectualizat și permanent supus îndoielii. Această problematizare/punere în chestiune atinge uneori cele mai tulburi

zone asociative. Paralela cu truculența „pohematică” a lui Gellu Naum se impune. Cităm integral poemul *A patrusprezecea*: „Ai noștri ne uitau ne îngropau în co-ceni / pe ape ce plăcere trecea un pelican aproape ro-șu / noi admiram poarta cetății cumpăram merinde / apoi intram într-o sală umblam ca niște cocoșați ne mai și plictiseam / ce să mai spun cînta și muzica era ceva extra // pe aici susținea ghidul a trecut alexandru cel mareș / canalul ăsta e făcut cu mîna lui de niște oa-meni / a trecut într-o vară cu barca de aur citea cu glas tare făcea și comentarii / făcea minuni de vitejie avea un felinar în apă / porumbul creștea pe mal alexan-dru cel mareș îl arăta cu degetul zicea îl las urmașilor mei să mai facă și dragoste cu el / noi stam ascunși prin sălcii îl ascultam / apa era caldă în singurătatea noas-tră / el trecea mai departe îi stătea bine cu drumul se făceau niște stele cît pumnul / măi alexandru cel mareș îi striga o femeie hai de înnoptează la mine / am niște saramurică de pește facem și dragoste / (acum vor-bea în șoapte dar o auzeam foarte bine era foarte cul-tă) / noi ne loveam frunțile de catarge ne vîram ochii în apă mai bine să ni-i mănînce peștii de vii decît să ne vadă în patul lui pe cîmpie / măi alexandru cel mareș ne zicea ea nu te face că plouă / măi argonautule îți dau lîna mea de aur așa e legea îți rup și chitanță // Era o epocă oarecare începea noaptea”.

Un alt punct de contact între stilul lui Naum și cel impus de Miles la finele deceniului 7 privește ritmica întrebuintată. Frazei jazzistice contorsionate, imprevizi-bile, întrerupte pe alocuri, îi corespunde un *dinamism negativ al expresiilor* la Gellu Naum. Întrebuintăm formula impusă de Carlos Bousoño în a sa *Teoria ex-presiei poetice* (Edit. Univers, 1975): „Vom spune că o frază are un dinamism pozitiv dacă structura ei ne obli-gă la o lectură rapidă și că, dimpotrivă, posedă dina-mism negativ dacă însăși acea structură ne obligă la o lectură lentă”. (p. 177). În majoritatea pieselor/poeme-lor de pe discurile și din volumele la care ne referim, corespondența dinamică invizibilă dintre fond și formă (Bousoño) este marcată de viziunea sceptică a creato-rilor. Un scepticism ce traduce de fapt solitudinea lor febrilă. Bousoño observa că „Spiritul nostru și chiar

trupul nostru tind să interpreteze tristețea prin ritmul lent și bucuria prin rapiditate (ambii termeni relativi, cum este de presupus); astfel, ritmurile lente sunt apte în mod special pentru expresia funebră, atât în poezie cât și în muzică și, dimpotrivă, ritmurile rapide (este știut că în terminologia muzicală acestea sunt numite semnificativ *allegro*)". (Op. cit., p. 182). Dar, deși în ansamblu tonalitățile sunt greoaie, forțând cititorul sau ascultătorul să se concentreze intens și eventual să repete lectura, respectiv audiția, creațiile lui Naum și Miles Davis sunt permanent pigmentate cu elemente funambulești, dinamizatoare. Poate fi și acesta un reflex, prin supralicitare în sens opus, al închiștudinii generalizate: „cuvintele ne intră unul în altul și vocea noastră telescopică se strânge se întinde indiferentă la ea însăși”, spune poetul, indicând o relativizare a cîmar fundamentelor dinamismului. Ritmica rămîne un medium pentru amplificarea comunicării, dar nu îi mai poate imprima acesteia o determinare de ordin mecanic. Din contră, ambele elemente stau sub dictatul fondului aperiutiv al creatorilor. Iată mișcarea lentă dinăuntrul poemului *Triunghiul*, cu versurile sale închistate în propria alegorie: „În barcă un pescar surd vorbește cu apa Crede că nu-l aude nimeni / (. . .) / Acum pescarul a scăpat un peștișor Îl ceartă cu glas tare Lașule zice n-ai avut curajul să stai să te mănînc / Zenobia mă întreabă ce este un baldachin. Îi arăt lopata / Deasupra noastră unii vor să ne învețe de bine / Uite un triunghi spune Zenobia A venit pe lume să se adapteze / Pescarul a tras la mal Vrea să vorbească și cu pămîntul Crede că nu-l aude nimeni”. În cele din urmă, acumulările de spirit ale poetului și muzicianului, cu tot cerul apăsător ce le condiționează (încît Naum scrie „Nu pot să-i răspund pentru că mi-ar intra tot cerul în gură”), evoluează totuși spre o deschidere. Șansa e conținută de actul creator însuși. Miles Davis își împodobește compozițiile cu un fel de note pierdute, fraze a căror încheiere solicită colaborarea liberă din partea fanteziei noastre. Trompeta lansează sunetul ca pe un mesaj abia parțial decodat. Și iată cum se înfățișează asemenea note pierdute în limbajul poeziei jazzificate a lui Gellu Naum: „Ne dădeam seama că era un ocean Același lucru se întîmpla

și cu" (*Tatăl meu obosit*, p. 48); „marii bărbați cu ghi-tare măslinii electrice / purtătorii de oracole mormăind după logaritmii lor uzi" (*copacul-animal*, p. 55); „aplau-dă-mă un pic ce naiba fă-te că apreciezi / concluziile mele trase odată cu lanțul" (*Șarpele exploziv*).

În acest din urmă poem găsim o altă sintagmă de-finitorie pentru mutațiile din care operele aici discutate își trag seva: „nu mai țin minte sentimentele s-au de-plasat". „Alunecarea" tot mai imprevizibilă a psihicu-lui uman, ca efect al suprasolicitărilor epocii, alcătuiește fibra intimă a liricii și jazzului de astăzi. Un aforism al lui Dominic Stanca ne previne că așa e firesc să fie: „Este foarte adevărat că unde încetează cuvintele, în-cepe muzica... Ce nu mai poți exprima în cuvinte, poți exprima în sunete. Când Tolstoi nu mai poate spune nimic, spune Ceaikovski, când Goethe nu mai poate vor-bi, vorbește Beethoven, când Nietzsche nu se mai poate exprima, se exprimă Wagner". (D.S. — *Carnete, Viața Românească*, 2/1981) Demonetizarea sentimentalismului, tehnicizarea cotidianului, obsesia universalizării comu-nicării sunt câteva dintre pîrghiile ce au condus la dis-locarea limbajului liric și a celui muzical. La fel cum în artele plastice au proliferat experiențele de colare a ope-rei cu obiecte ale realității imediate, muzica a evoluat spre atonalism, pentru ca în cele din urmă, ca și poezia, să ajungă la „concretism". Carlos Bousoño consideră pe bună dreptate că „în realitate, toate artele, inclusiv arhitectura, folosesc, fiecare în mod propriu, un echiva-lent al tehnicii de ruptură a frazelor gata făcute în du-bla lor variație de texte literare sau întorsături de frază din limbajul curent..." (*op. cit.*, p. 258). Prin poezia concretă, noțiunea tradițională de poet e reconsiderată, subsumîndu-le, într-un fel sau altul, și pe acelea de grafician, pictor, fotograf, matematician, muzician etc. Am putea aprecia fenomenul drept o adaptare a utopiei enciclopediste la desfășurările accelerate caracteristice acestui secol. Timpul tehnic devine pentru autor ma-terea însăși din care își creează opera. Limitele comu-nicării de tip clasic, erudit, sunt asaltate prin resuscita-rea modalităților primare, intuitive, anterioare desco-peririi alfabetului, uzitîndu-se totuși filtrajul pe care acesta îl oferă drept matcă instinctualității și gîndirii în

stare nativă. „Recuzînd aspectele emoționale ce țin de exprimarea lirico-discursivă”, menționează eseista și poeta portugheză Ana Hatherly, „poezia concretă se vrea mai presus de toate obiectivă, științifică”. Cu ciclul *Avantajul vertebrelor*, Gellu Naum pătrunde în domeniul astfel etichetat, dar refuză să-i accepte necondiționat canoanele. Trimiterea făcută de titlu la o „coloană vertebrală” se sprijină pe unitatea în diversitate obținută prin iradierea lirică a fiecărui nucleu semantic („vertebră”) în parte. Minare a lirismului discursiv, da, dar nu prin apelul la un ipotetic spirit științific. Eșecul poeziei concrete, ca și al muzicii electronice, începe din momentul cînd „știința” se transformă în program. Prin urmare, vom plasa producțiunile „concrete” ale lui Naum la o aceeași distanță umanizantă față de normele liricii respective, ca și cea existentă între jazzul experimental ce nu deviază complet de la sursele sale (Braxton, Sun Ra, Art Ensemble of Chicago, Derek Bailey etc.) și muzica depersonalizatoare, fie ea concretă sau electronică.

E greu de presupus că poetul pe care prezentul eseu îl vede sub înfățișarea de exponent al unei poezii jazzificate și-ar fi premeditat postura. În realitate, jazzul plutește în aerul acestui secol. Artele respiră pe străzile și în piețele Terrei, devenită sat planetar. În cadrul acestei interacțiuni generalizate, jazzul rămîne unul dintre ultimele etaloane inefabile ale sensibilității noastre. El poate să se infiltreze într-o măsură mai mare sau mai mică în celelalte arii ale esteticului. „Jazzificarea” poeziei ține în primul rînd de consonanța poetului cu o *mentalitate* nouă, cu o *ambianță* culturală degajată de prejudecăți, prin excelență creativă. După cum s-a văzut, spiritul acesta e de natură progresistă, deschis înnoirilor permanente. Astăzi el reunește, în formele lui superioare, toleranța, inventivitatea, rafinamentul, simțul valorii, non-conformismul, umorul, cinismul, afectele, dramele — însemne ale dinamicii timpului nostru. Dacă s-ar scrie o filosofie a jazzului, ea ar presupune un limbaj de o factură similară celui întrebuintat de poezia contemporană. În acest sens, Gellu Naum „conceptualizează”, dă contur verbal stărilor indefinibile generate de jazz. Este aceasta, parafrazînd sensul pe care îl are în logică termenul, un fel de *ipostaziere* lirică a jaz-

zului — ramură muzicală hrănită cu același fluid ontologic precum biografia operei „pohetului”.

Versurile următoare din ciclul *Heraclit* (1958) sunt, din perspectiva noastră, reflexul limpid al predispozițiilor lui Gellu Naum față de muzica timpului său, trăită ca vis: „*Visam peisaje acustice / dealuri sonore piramide cu muzică piană abia înfrunzite / visam ritmul diurn al pământului / ghitare energice baterii / și toate și apeși pe-o clapă cu efect sigur și ochiul dansează / atingi o coardă și piciorul râde și se bucură*”. Poezie și jazz, arte ale esențelor indomptabile.

JAZZ POETIC/POEZIE JAZZIFICATĂ O TENTATIVĂ DE SISTEMATIZARE

„Vreau să fiu considerat un poet de jazz cântând un lung blues într-un *jam-session* de duminică după-amiază”.

Jack Kerouac

Jazzul a ajuns astăzi unul dintre seismografele cele mai sensibile ale vieții noastre afective. El nu poate fi însă decupat din macrostructura culturală a epocii. Artele avansează irezistibil spre zonele fructuoaselor interferențe. A devenit imposibil, spre pildă, studiul adecvat al avangardelor literare, fără o informare corespunzătoare asupra curentelor de aceeași factură din muzică, teatru, coregrafie, cinema, arte plastice, arhitectură. Dar convergența manifestărilor esteticului presupune și o abordare integratoare pe măsură. Cei ce o neagă sau i se opun — în numele unei prătinse specializări — comit eroarea clasică, pernicioasă după cum s-a vădit în istoria culturii, de a plasa denominările, clasificările, categorisirile, etichetările, tabuurile etc. înaintea/în locul funcționării vii a organismului artistic. Îngustării perspectivelor, sterilității și insensibilității tehnice, sfera culturii le răspunde printr-o diversitate fără precedent de maniere, procedee, stiluri, printr-o cercetare interdisciplinară a cărei valoare nu constă în exhaustivitate (devenită imposibilă), ci în deschiderea, lărgirea, eliberarea orizonturilor din încheștarea determinărilor mecaniciste.

Cînd Hugo Friedrich remarcă, în *Concluzii la Structura liricii moderne*, că poezia modernă urmează în disonanțele ei „situația istorică a spiritului modern” și că „prin amenințarea excesivă a libertății sale, tendința lui către libertate devine excesivă”, el dă un prim temei, de ordin mai general, posibilei dichotomii *Jazz poetic/poezie jazzificată* care ne preocupă în rîndurile ce urmează. Căci, în adevăr, similitudinea problemelor ridicate de o bună parte a muzicii (jazzului) și poeziei ac-

tuale țin de o *atmosferă* culturală comună, cît și de perceperea lumii ca spațiu unitar, în continuă diminuare (*constantly diminishing world* — Berendt).

Însemnele unei epoci a comprimării distanțelor, a generalizării mass-mediilor, fapte care în ordinea firească a lucrurilor ar trebui să-i apropie pe oameni și care, în orice caz, contribuie la generalizarea mai rapidă a tribulațiilor individuale, însemnele acestea constituie materia primă supusă translației spre artă. Procesul nu e însă unilateral. Operele de artă vin la rîndul lor în întîmpinarea lumii. Cel puțin în intenție, lucrurile nu stau rău. Pe drum apar inevitabile perturbații: fie realul refuză să se lase captat, fie creațiile depășesc nivelul de receptare al publicului etc. Orice teoretizare implică însă și un anumit grad de idealizare. De aceea vom privi cei doi poli, poezia și jazzul, în ceea ce au mai reprezentativ ca model de contopire a două linii de manifestare intelectuală contemporană.

Lirismul se eliberează de sub imperiul canoanelor formale, tot așa cum jazzul evidențiază înainte de orice puterea muzicianului de a se confrunta cu întreaga substanță sonoră, aflată în stare de conglomerat nativ. Tot Hugo Friedrich scrie că în poezia modernă „limbajul e folosit ca o claviatură la care nu se poate prevedea ce sunete și ce semnificații va produce” (cf. op. cit., p. 225). Formularea concordă perfect cu spiritul jazzului. Improvizatia, corolar al viziunii poetice și jazzistice, își recucerește rolul ignorat timp de secole. Ea devine agent revelator al acelor straturi din personalitatea umană care fuseseră îngropate sub acumulările de convenții și inhibiții specifice culturii de tip burghez.

Încercînd o sistematizare, am observa că poezia jazzificată poate fi dispusă pe trei niveluri: primul i-ar cuprinde pe poeții preocupați direct de jazz, autori de texte unde jazzul sau reprezentații săi constituie însuși subiectul meditației lirice; la al doilea nivel s-ar încadra autorii pentru care jazzul e un *semn* al epocii, semn ce trebuie luat cel puțin în considerare, dacă nu cunoscut în profunzime; în fine, pe cea de-a treia treaptă, desigur cea mai cuprinzătoare, se află poezia „inconștient” jazzificată, acea echivalență în cuvinte a substanței și chiar a unor forme vehiculate de jazz (fenomen în bună măsură explicabil printr-o accentuare a interacțiunilor

dintre realitatea socială și configurațiile culturii, cât și din interiorul acestora). Dar să le cercetăm pe rînd.

1. Erou liric: jazz(man)ul

Poetul negru Langston Hughes publica deja în 1926, pe cînd avea doar 24 de ani, un volum intitulat *The Weary Blues* (NY, Knopf, 1926) — Obositele, tînguitorile, nostalgicele blues-uri. E una dintre primele adăziuni literare de răsunset la tematica inspirată din jazz. Cu timpul, „bibliografia” acestui subiect avea să se îmbogățească masiv. Studiul ei amănunțit ar merita mult mai mult spațiu decît avem la îndemînă. Cu toate acestea, am considerat ca justificată inserarea în paginile imediat următoare a unei miniantologii succint comentate, cuprinzînd cîteva texte semnificative.

Începem chiar cu Langston Hughes, al cărui poem *Jazzonia* figurează la loc de onoare în multe selecții de poezie contemporană. Difuziunea poemului e demonstrată și de includerea sa atît în *Panorama poeziei universale contemporane* de A. E. Baconsky (Edit. Albatros, 1972), cît și în *Antologia poeziei americane* (Edit. Univers, 1979), sau în *Roza vînturilor*, poeme din lirica secolului XX, în românește de Petre Stoica (Edit. Univers, 1977). Ne permitem să reproducem ultimele două variante:

Langston Hughes

JAZZONIA

O, arbore de-argint!

O, rîuri strălucitoare ale sufletului.

Într-un cabaret din Harlem

Șase jazziști cu capete lunguiețe cîntă.

O dansatoare cu ochi îndrăzneți

Își saltă sus rochia de aur mătăsos.

O, cîntător arbore!

O, strălucitoare rîuri ale sufletului!

Au fost ochii Evei
În prima grădină
Un pic prea-ndrăzneți?
A fost Cleopatra superbă
Într-o rochie de aur?

O, strălucitor arbore!
O, râuri de-argint ale sufletului!
Într-un cabaret amețitor
Cîntă șase jazziști cu capete lunguiețe.

Iată și a doua traducere:

O! Copac de argint!
O, sclipitoare fluvii ale sufletului!
Într-un cabaret din Harlem
Șase capete-țuguiate cîntă jazz.
Dansează o fată cu ochi îndrăzneți,
Își saltă fusta din aur de mătăasă.

O, copac cîntător!
O, sclipitoare fluvii ale sufletului!

Au fost oare ochii Evei
În grădina dintîi
Ceva mai îndrăzneți?
A fost Cleopatra-ncîntătoare
În rochia ei din fire de aur?

O, copac sclipitor!
O, fluvii de argint ale sufletului!

Într-un cabaret în vîrtej
Șase capete-țuguiate cîntă jazz.

Pentru Hughes, jazzul e revelație a vitalității și, în egală măsură, revelație a negritudinii. Artă și protest. Într-un alt text, intitulat *Poem de început*, apare strofa: „Și cîntăreș am fost: / Cîntecele de jale m-au însoțit / Din Africa pînă-n Georgia. / Am născocit jazzul”. (în românește de Petre Solomon, *Secolul 20*, 4/1971). Ca în rubato-urile specifice improvizației de jazz, frazele sunt sincopate, gîfuite, ritmica accelerată face ca multe note aparent importante să se piardă, iar altele din planul se-

cund să capete relief neașteptat. Asemenea unei confesiuni psihanalitice, discursul liric e înțesat de cuvinte-simboluri, nume în care se condensează, deviate, obsesiile poetului (segregația rasială, valorile nerecunoscute ale negritudinii, lupta pentru egalitate, America etc.): cabaretul, Harlem-ul, cîntecul, Eva, Cleopatra, Africa, risul și plînsul ș.a.m.d., avînd drept corolar — jazzul. Esența protestatară a originii acestei muzici alcătuiește simburile creației lui Langston Hughes. Negrii, făuritori de frumusețe, sunt exploatați, disprețuiți, linșați. Poetul ia atitudine. Lirica sa demască anomaliiile și perversitățile gîndirii deforma(n)te. Fără a renunța totuși la speranță. În *Și eu cînt America* societatea eliberată de prejudecățile rasiale este astfel prefigurată: „*Și eu cînt America. / Eu sunt fratele cu piele mai tuciurie. / Sunt pus să mănînc în bucătărie / Cînd vin musafirii. / Dar eu rîd / Și mănînc zdravăn, / Și prind puteri. / Mîine, / Voi sta la masă cu toți împreună, / Cînd vor veni musafirii. / Nimeni nu va cuteza / Să-mi spună: / Mănîncă în bucătărie! / Vor vedea atunci / Cît sunt de frumos, / Și le va fi rușine. / Și eu sunt America!*” (trad. Petre Solomon).

Cu siguranță, multe din schimbările intervenite după 1950 (independența statelor africane, emanciparea tot mai reală a negrilor americani) au fost anticipate în plan literar de operele unor revoltați în genul lui Langston Hughes. Pentru a se ajunge însă aici a fost necesară o înțeleștare dură cu forțele oprîmării. Hughes evocă îndeosebi acea explozie de început a jazzului, cînd lumea albilor era contrariată și în același timp vrăjită de muzica aparținînd celor pe care îi ignorase:

Langston Hughes

JAZZ ÎNTR-UN CABARET PARIZIAN

*Hai zi, zi,
Jazz Band!
Zi-i, ca pentru lorzi și ladies,
Pentru conți și duci,
Pentru gigolo și dame,
Pentru milionari ianchei,
Pentru belferii berbanți,
Și cheflii.*

Zi, zi-i,
Jazz Band!
Știți cîntecul
Care rîde plîngînd totodat'?

Da, îl știți.

— Permiteți?

— Mais oui.

— Mein Gott!

— Parece una rumba.

Zi-i, zi, Jazz Band!

Poți vorbi în șapte limbi

Și în alte cîteva

Chiar cînd vii din Georgia.

— Vrei să merg la tine, dragă?

— Da, da . . .

(traducere de Tudor Dorin, în *Antologie de poezie americană de la începuturi pînă azi*, B.P.T., Edit. Minerva, 1978)

O imagine frenetică asupra muzicii de jazz, înțeleasă mai degrabă în aspectele ei exterioare, exultante, ne dă Carl Sandburg, bardul american despre care A. E. Baconsky scria: „Poet urban al metalelor zgomotoase și al imenselor construcții, al trepidației diurne sau al polifoniei de noapte cînd auzul său odihnit distinge sugestiva *Fantezie de jazz*, Sandburg e în același timp un cîntăreț al naturii, străin de lumini și culori, ca și de percepția pitorească, el exaltă natura ca forță telurică și, receptiv mai cu seamă la sonorități, ascultă muzica împlinirilor ei cu fiorul celui ce participă la un ritual mitologic. Sunetul lirei îi este necunoscut. El e prin excelență un poet al instrumentelor de suflat și al aceloră de percuție”. (*Panorama . . .*, pag. 689). Și iată acum versiunea românească a amintitei poezii, datorată tot lui A. E. Baconsky:

Carl Sandburg

FANTEZIE DE JAZZ

Bateți în tobe, loviți banjouri, suspinați
prin lungile, răcoroasele, răsucitele saxofoane.
Haideți, o, cîntăreți de jazz!

Zgîriați cu degetele alama fericitelor talgere, faceți
să curgă sudoarea tromboanelor, hai, legănați-vă
pașii arar șuierînd ca hîrtia de șlefuit.

Gemeți ca vîntul de toamnă prin arborii goi,
plîngeți-vă prelung ca și cînd v-ar fi dor,
v-ar fi tare dor de-o ființă pierdută, țipați
ca mașina, în goană virînd dintr-o dată, bang!
bang! hai, cîntăreți de jazz, dezlănțuiți-vă
toți laolaltă, tobe, trape, alămuri, banjouri —
sus, pe o scară înaltă puneți doi inși să se bată
barbar
încleștați corp la corp, să se-audă vuind cum se
năruie
treptele!

Acum încetați cu brutalitatea... Iată e noapte, un
steamer
pe Mississippi urcă fluviul nocturn și ritmează
tăcerea cu uuu-uuu-uu... și lanternele verzi
cheamă gingașele, depărtatele stele... și-o lună
roșie trece
călare pe dealuri domoale... Haideți, o, cîntăreți
de jazz.

Dintre primii muzicieni de jazz, Louis Armstrong a
fost investit cel mai adesea cu statutul de simbol. Iată-l,
de pildă, în această efigie aparținînd poetului sovietic
Vladimir Burici:

Vladimir Burici

ARMSTRONG

Arhanghelul negru
care trîmbițează
sfîrșitul Harfei

Prometeu
înlănțuit la trompetă

(trad. Nicolae Mares, *Amfiteatru*, nr. 10/1979)

Louis Armstrong este prototipul jazzmanului „ino-
cent”, rectiliniu, identificat cu noțiunea primă, cu în-
ceputul. Mai tîrziu, prin anii '40, cînd jazzul își va schim-

ba cu totul condiția, devenind — din epifenomen — o componentă cu drepturi depline a culturii majore, muzicianul cel mai reprezentativ va fi considerat Charlie Parker. Stilizarea personalității acestuia prin mijloacele prozei constituie tema excepționalei nuvele *Obsesia*, a lui Julio Cortázar, de care am amintit mai înainte. O interesantă biografie poetică și imaginară a lui Armstrong (1900—1971) și Parker (1920—1955) a conceput, sub formă de amplu poem, scriitorul francez Alain Gerber, critic de jazz din 1965, autor a patru romane — *Culoarea portocalie*, *Bufetul gării*, *Plăcerea simțurilor* și *Mahala* *loviturilor de bătă*. Gerber își propune „istorisirea cu totul reală a imposibilei întâlniri” dintre cei doi jazzmeni și o publică în *Le Monde* din 13 martie 1980. Versiunea românească îi aparține lui Liviu Antonesei:

Alain Gerber

LOUIS ȘI CHARLIE

Cînd se năștea Charlie, Louis zbura deja pe toate drumurile.

Cînd Charlie alerga și el, Louis nu-și terminase zborul.

S-ar zice că ei doi încă aleargă.

Mulți oameni au zburat apoi, se zice.

Mulți oameni dintre cei greoi întînd brațele după cei care zboară.

Louis n-avea tată.

Charlie n-avea tată, dar mama lui îngenunchea în fiecare dimineață să-i pieptene părul.

Louis rîdea mereu.

Charlie era un puști tăcut.

Louis era jucător de cărți.

Charlie avea un joc uzat căruia îi lipseau figurile.

Louis cîștiga toate partidele.

Charlie juca singur — pierdea totuși —, era ciudat.

Ningea, totuși Louis ieșea afară, pierdea vremea, cînta swing low la colțurile străzilor, coboară dulce căruță...

Charlie stătea în casă și privea îndelung fereastra.

De asta,

Louis deveni un derbedeu.

Charlie nu-și murdărea frumosul său costum.
 Charlie plecă de la mama lui, luînd pieptenele
 și iubirea acelei femei.
 Louis fu dus la ocnă. Amîndoi au învățat muzica.
 Atunci s-au schimbat multe. Chiria aparatamentelor
 crescuse scandalos.
 Pe străzi se vedeau tot mai puțini cai.
 Cei mai mulți oameni dansau frenetic.
 Era bine să fii muzician.
 Nu era bine să cînți ceea ce vrei.
 Un industriaș din Susquehanna a-nceput să fabrice
 claruri de lună electrice și le vindea în toată
 America, propunînd un rabat pentru familiști.
 Unii s-au îmbogățit.
 Niște gangsteri au fost arestați la ieșirea dintr-un
 cinematograf.
 Dacă era într-adevăr prea mare chiria, împachetai.
 Muzicienii puteau dormi în mașină.
 Fats Waller muri în tren, cu melonul pe cap.
 Lucrurile mergeau mai bine, oricum nu mergeau mai
 rău.
 Louis se-nsură cu Maria.
 Charlie se-nsură cu toate femeile.
 Nu mergeau pe plajă; rămîneau înăuntru să
 iubească.
 Iubeau și dormeau.
 Charlie nu-și scotea costumul său alb. Suna la
 dumneavoastră la 6 dimineața, surîzînd timid pe
 ștergător și neîndrăznind să intre.
 Putea să se așeze pe pămînt și să privească o perie
 cu dinți trei zile fără să se miște, fără să
 mănînce nici să bea.
 Orchestra cînta așteptîndu-l.
 Cînd Louis flutura steagul trompetei sale, soarele se
 mișca în același timp.
 Louis călătorea pretutindenea.
 Charlie rămînea aici și se credea aiurea.
 Nu s-au întîlnit niciodată.
 Vermont-ul era frumos,
 Aș fi vrut să trăiesc acolo.
 Charlie plîngea uneori pe scenă, plîngea și continua
 să cînte.

Nu cînta ce voia, cînta ceea ce nici un om nu poate
voi.

Louis ştia ce-i frumos.

Charlie nu ştia, îi era frică de ceea ce ştia.

El tremura, spunea: Nica, mi-e frică. Nica zicea
Ştii Charlie, lui Dumnezeu i-a fost frică cînd a făcut
lumea,
ştiu că i-a fost frică.

Lui Louis nu pare a-i fi frică,

Zicea Charlie. Ai putea tu spune că-i este frică?

E un altfel de frică, zicea Nica. Ah!

Zicea Charlie.

Nu? zicea ea.

Poate, zicea Charlie.

Începu să plîngă în hohote.

În toate oraşele, Louis cînta arii fericite.

Şi arii obosite, arii mov — dar cu el

Deveneau totuşi radioase. Era acea lumină

Care nu părăsea trompeta lui.

Charlie înveli instrumentul în hîrtie de ziar şi plecă
să-l arunce în apă.

Privi apa şi renunţă la planul său.

I-au trebuit trei zile ca să moară, dar înainte de-a
muri,

A avut vreme să redevină

Copil mic, acolo,

Copil mic.

În seara aceea, Louis era la Baton-Rouge, cu Maria.

Spune pe neaşteptate,

Ca din întîmplare,

Nu avea nici un motiv,

Cu adevărat nici unul,

Era la sfîrşitul concertului şi oamenii erau încă pe
scaune şi-l aclamau.

Spune

Ştii, Maria, îl ştii pe acest Charlie?

Ei şi? făcu Maria.

Dacă aş fi putut fi ell

Paris, 11. 8. 1979

În timp ce Louis Armstrong reprezenta muzica de
jazz clară, pozitivistă, Charlie Parker îi stimula pe in-
telectualii, pe criticii şi scriitorii aflaţi în căutarea „mis-

terului" muzicii, seduși de „magia” incontrolabilă a zonelor abisale. Sincronismul dintre concepțiile poetice și jazz începea să funcționeze. O „mistică” a personalității creatoare se face resimțită în următorul portret al lui Charlie Bird (=pasăre) Parker, compus de alt poet negru american, Carl Wendell Hines Jr. Precum Langston Hughes, poetul insistă asupra rădăcinilor negre ale unor atitudini estetic-existențiale care deconcertau la momentul apariției:

Carl Wendell Hines Jr.

POEM DE JAZZ

II

iată-l colo, vezi?
ca un Bătrîn Matrod negru
chipu-i zbîrcit atît de
plin de oboseala vieții e
întors în jos cu
ochii închiși, vechea-i cămașă
de-un albastru spălăcit cu gulerul ros
se-ntunecă de sudoare și vechea
cravată deznodată atîrnă
aiurea peste vechea-i
jachetă ponosită vezi?
abia ținîndu-i
fleșcăitul stomac. da.
pantofii lui scîlciați au
în ei hîrtie și
chipul său aspru neras vădește
cu fiecă zbîrcitură
durerea.
dar stă acolo-n
singurătatea ce singur a căutat-o
capul încă plecat
ochii-nchiși încă
urechile ciulite
și exersate pe
linia basului căci
zace curmeziș la piept
c-un vechi saxofon alto —
pe-un umeras de sîrmă
aninîndu-i de gît.

acum îl duce binișor
 spre buzele deschise. vezi? ca
 să-i spună lumii-ntregi că
 el e un Negru. că
 fost-a aici trimis ca să predice
 Evanghelia Neagră a Jazz-ului.
 predicînd-o acum cu vorbe de
 note și țipătoare acorduri el
 nu mai e un om. nici măcar
 un Negru. ci (da!)
 o Pasăre! —
 una ce-și adună aripile și zboară
 sus
 sus
 mai sus
 pînă cînd pleacă-n zbor! ori
 se-ntoarce să se regăsească
 iarăși
 un Negru.

(Antologia poeziei americane, Edit. Univers, 1979)

Alt „erou” al jazzului tradițional, Fats Waller i-a inspirat poetului britanic Michael Longley (n. 1939, în Irlanda de Nord, la Belfast) un text intitulat *Elegie pentru Fats Waller*, în care muzicianul se străvede prin fumul metaforelor: „Cu muzică și-atît de precisă violență / El strălucește, lăsînd peste deșertul de blues / O urmă, înspre unicul adevărat miracol, / Uriaș pe o cămilă sprintară / Și-aproape refuzînd să-și recunoască vîrsta. // El cîntă ore-n șir și chiar de-ar exista / oaze dintr-o parte apă, două părți gin, / el s-ar rostogoli mai departe, spre-a domni, înțelept și însetat, / În centrul tăcut al coloniei sale zgomotoase — / THE SHOOK, THE SHAKE THE SHEIKH OF ARABY”. (Am tradus fragmentul după antologia *Young British Poets*, editată de Jeremy Robson la Corgy Books, London, 1972).

Personalitățile incitante au devenit astăzi o prezență constantă în jazz. Dar, spre deosebire de perioada incipientă, acum nimeni nu mai contestă *specificitatea* creației jazzistice, acea reunire într-o singură ființă a gînditorului-compozitorului-creatorului-interpretului. Odată acreditat ca atare, jazzmanul poate să se numească Geor-

ge Russell sau Lee Konitz, Charles Mingus sau McCoy Tyner, Giorgio Gaslini sau Ornette Coleman, Richard Oschanitzky sau Dollar Brand, singurul lucru care contează este calitatea creației muzicale, ideea de jazz ca elevație spirituală. În acest context, poemul unuia dintre marii lirici ai R. D. Germane, Volker Braun, are o valoare de-a dreptul programatică. Traducem din Volker Braun — *Im Querschnitt*, Gedichte, Prosa, Stücke, Aufsätze, o selecție a creațiilor poetului apărută la Miteldeutscher Verlag Halle—Leipzig, în 1978:

Volker Braun

JAZZ

Acesta e secretul jazzului:

Basul irumpe din orchestra încremenită.

Bateria face țândări cîntecele anoste.

Pianul disecă un cadavru numit cumințenie.

Saxofonul sfărîmă cătușele—partitură.

*Cutremurați-vă, încheieturi: cîntăm o nouă temă,
Sunt demn de ea și ea mi-e necesară: a fi eu însumi.*

Aici vreau să flu: mă cînt pe mine însumi.

Și din ruinele sumbrului bombasticism — acord,

*Din pîlcurile sterpe de note se răspîndește ceva
asupra noastră*

*Atac de cord banjo, sunet smuls din gura
saxofoanelor*

*Armonia noastră se dezmeticește: unitate în
mișcare*

Fiecare cîntă ce are mai bun pentru tema comună.

Aceasta e muzica viitorului: fiecare este un creator.

Tu ai dreptul să fii tu, iar eu sunt eu:

Și nu ne alăturăm nimănui care nu este el însuși

Inconfundabil în ură, în iubire, în luptă.

Poate că din punct de vedere liric, acestui text i s-ar putea reproșa caracterul prea expozitiv. Enunțurile subliniază însă prin ariditatea lor tocmai substanța fenomenului-jazz. Iar dacă „secretul” nu se lasă surprins în cuvinte, pe toată adîncimea și extensiunea lui, atunci poetul trebuie să se mulțumească măcar cu împăcarea propriei conștiințe: unele lucruri trebuie spuse răspicat. Volker Braun împlinește astfel o datorie pe

care confrății săi întârziiau să și-o plătească. Pentru că, vrînd-nevrînd, ei respiră aerul unui timp modelat și prin jazz.

2. Jazzul ca topos al modernității

În cadrul celui de-al doilea „fenotip” am putea vorbi despre o poezie jazzificată în măsura în care face apel jazz, la elementele sale constitutive sau de ambianță, fie sub forma aluziei culturale, fie ca ingredient al realității topite în magma lirică, fie ca particulă contrastivă pentru sublinierea dialecticii trecut/prezent, fie ca accesoriu spectacular sau exotic, în orice caz, ca semn al modernității, ca topos.

Hugo Friedrich remarcă despre poezia înțesată de (pseudo-)referințe istorice a unor T. S. Eliot, Ezra Pound, Eugenio Montale, că „asemenea preluări, aluzii și citate sunt reziduuri spectrale, adunate de-a valma, ale unui trecut destrămat. Poate că prin ele se urmărește o sinteză. Efectul e însă de montaj și de haos. Ele țin, ca și receptarea nelimitată de lumi obiective reduse la același nivel, de același stil al arbitrarului, al incoerenței, al îmbinării a tot și a toate”. (*Structura liricii moderne*, ELU, 1969, p. 177). Semnificativă pentru noi este includerea, în acest presupus amalgam, de către un poet suficient de calculat ca Gottfried Benn, a conotațiilor implicate de jazz. Friedrich comentează astfel „întîmplarea”: „Asemenea texte procedează prin încrucișarea reminiscentelor istorice și a semnelor lingvistice cu altele, străine de ordinea lor temporală, sau prin juxtapunerea lor brutală cu termeni specifici lumii moderne” (ibid., p. 177). Într-adevăr, iată cum își organizează Gottfried Benn viziunea în poemul *Quartär — (Cuaternar)*: după o primă parte cu rezonanțe cosmice („*Lumile beau, își adapă / un nou spațiu deschis / și cuaternarele ultime sapă / ptolemeicul vis. / Scrumire, scrînteală, surpare — / în sfere toxice, reci, / doar cîteva suflete solitare / de la Styx, înalte și seci*”), urmează strofa în care muzica secolului este integrată ciclurilor istoriei, fie și numai ca semnal involutiv:

Vino, lasă-le să cadă, să suie,
cicluri izbucnesc monoton,
viori, sfincși din piatră verzuie
și-o poartă din Babilon,
un jazz de la Rio del Grande,
o rugăciune, un swing —
la focuri scăzute, pe pante,
unde toate-n cenușă se sting.

Tot sub spectrul disoluției apare imaginea fragmentată a secolului în care *spirituals*-urile devin echivalențe pentru Ave Maria:

Gottfried Benn

FRAGMENTE

Fragmente,
flegme de suflet,
cheagurile de sînge ale veacului douăzeci —
cicatrici — circuit tulburat din zorii creației încă,
istoricele religii vechi de cinci veacuri, căzute-n
ruină,
știința: fisuri în Parthenon,
Plank gonea cu teoria cuantelor
spre Kepler și Kirkegaard, împreună din nou
răscoliți —
dar seri erau care se topeau în culorile
Atotpărintelui relaxate, larg clocotitoare,
irevocabile în tăcerea lor,
în seninul revărsat,
culoarea introvertiților,
aici s-au adunat
mîinile sprijinite pe genunchi
țărănește, simplu
și dedate beției tăcute
lîngă armonicele argaților —
și alții
ațîțați de convolutele lor interioare,
înghesuire de bolți,
comprimări de clădiri stilizate
sau goană după dragoste.
Crize de exprimare și accese erotice:

acesta-i omul de azi,
interiorul un vacuum,
continuitatea personalității
e ocrotită de hainele
care țin zece ani dacă stofa e bună.

Restul fragmente,
jumătăți de sunete,
crîmpeie de melodii din casele învecinate,
negroe spirituals
ori Ave Marii.

(Din volumul *Roza vînturilor*)

Tendința de a-i atribui jazzului un simbolism degenerescent s-a făcut resimțită cu precădere în fazele de început ale acestei muzici, cînd ea părea să fie domeniul (în realitate, prea puțin cunoscut) al unor prezumtive extaze inițiatice. Noțiuni ca extravaganta, snobism, decadență îi erau asociate cu atît mai frecvent, cu cît era, de fapt, mai ignorat. Situația a durat pînă tîrziu și nu strică să dăm o mostră aproape tragi-comică, extrasă din *Micul dicționar muzical* de A. Doljanski publicat la Editura muzicală nu mai devreme de anul 1960! Iată cum suna articolul referitor la jazz:

«JAZZ, orchestră de jazz (cuvînt englez) — tip de orchestră care a apărut în America la începutul primului război mondial, iar după terminarea acestuia (din 1919) s-a răspîndit repede în Europa apuseană. După cum se crede, își trage numele de la negrul Jasbo Brown, organizatorul și conducătorul primului ansamblu de acest gen din America. Se compune mai ales din instrumente de suflat, alămuri și saxofoane, împreună cu numeroase instrumente de percusiune și pian. În afară de acestea, din orchestra de jazz mai fac parte și violina, acordeonul, ghitara, banjo-ul și alte instrumente solistice. În muzica de jazz contemporană, tendințele sănătoase, care se sprijină pe izvoarele populare și naționale, luptă împotriva jazz-ului burghez decadent, „comercial”, pentru care este caracteristică o muzică excitantă, cu mișcări mecanice stupide și isterice, nerușinat de senzuală și banală». (Op. cit., p. 243) Ce vor fi înțeles cei dornici de informare dintr-un asemenea text, nu e greu de presupus...

Dincolo de asemenea interpretări aberante, jazzul a fost și continuă să fie luat în seamă de poeți ca termen de referință, ale cărui rezonanțe subtextuale pot complini mesajul liric. Poetul negru Bob Kaufman (n. 1925, la New Orleans) dă un exemplu tipic de integrare a jazzului printre motivațiile încă posibile ale speranței:

B o b K a u f m a n

CREDE, CREDE

*Crede. Crede în fragedele semințe de măr
În cerul senin, iradiind sîni tineri,
Și nu gîndaci în uniformă albastră,
Murdărind vestmintele societății.*

*Crede în legănarea sunetelor de jazz,
Sfîșiind noaptea în bucăți neregulate
Adunînd-o la loc,
În reci tipare logice,
Și nu în inspectorii bolnavi
Care n-au creat decît bombe.*

*Lăsați vocile poezilor morți
Să răsune în urechile voastre mai puternic
Decît zbieretele
Din editorialele mucegăite.
Ascultați muzica secolelor
Ridicîndu-se deasupra vremii ciupercilor.*

(trad. de Virgil Teodorescu și Petronella Ne-
goșanu, din *Lirică americană contemporană*, Edit.
Albatros, 1980)

La Andrei Voznesenski regăsim aceeași tonalitate, potențată ofensiv, în *Monologul unui Beatnic*. Colindînd prin Michigan „ca-ntr-un burete viu, carnal”, beatnic-ul este văzut asemenea unui alt „erou al timpului nostru”, nonconformistul arhetipal al lui Lermontov, transpus pe coordonatele de spațiu și timp ale lumii noi și ale unei ere pe care o privește „cu chip flocos ca un bîrlog / și ochii înghețați”. Imprecația lui solitară își are totuși aliații ei, jazzmenii, invocați într-un final apocaliptic:

*Tunînd, rachetele mi-au dat răspunsul la dileme;
cu stronțiu vremea m-a scuipat:
Ei bine, scuipe pe vreme!
Politica? — un van delir!*

Civilizația? — grimă!
*Numai în tine mai respir,
pădurea mea intimă.*

*Noi suntem beatnici, pui de fiare
claustrați în Babilon.
Scandalurile, grele fiare,
În urmă-ne dau zvon.*

*Cînd, buhăiți la chip, serata
jazziștii mei deschid,
un clown vă par?*

— E judecata!
Să tremuri, ev putrid!
Căci demonismu-mi — dinamită
Te va strivi într-o clipită.

(trad. Ion Covaci, din **Andrei Voznesenski** —
Umbra sunetului, Edit. Univers, 1973)

Același Voznesenski montează într-un lung Bocet pentru două poeme nescrise versurile „vî, devka v djazbande, / vî pomnite școlnîe bantî?” („fetișo din jazzband, / Îți amintești fundele albe de la școală?). Insertul cu o valoare de data aceasta accentuat nostalgică, se face într-o prelungă listă de nume de oameni și locuri, de obiecte și imagini, reunindu-i pe Copernic, Cervantes, Pasternak, Bramante, pe Charon și pe Hamlet, pe tovarășul Gamzatov, membru în Sovietul Suprem, și pe mama poetului, Parisul, Siberia și Atlanticul ș.a.m.d., într-un lamento universal, filtrat prin personalitatea poetului sovietic.

Într-o cu totul altă perspectivă apar rezonanțe jazzistice din *Rapsodia albastră* la poetul german din România, Franz Hodjak. Subiectivismul activist al lui Voznesenski, mereu proiectat spre problemele mari ale omenirii, este înlocuit aici cu o variantă mai domestică, mai intimă. Iată cum iradiază detaliul lirico-muzical, plasat în centrul acestei meditații despre bucuriile cotidi-

ene: „În timp ce tu mai dormi / cine știe în care țară
sclipitoare / bei cu păstrăvi prietenoși o cola sau exer-
sezi cu / Rahmninov o sonată pentru pian / stau plictis-
sit în pat aici este vară / cărțile sunt în concediu /
/ privesc în ziar pe cer la provizia de băuturi / și e deja
un eveniment / să constat că nu e miercuri ca ieri / iar
asta îmi dă curaj / pun discul cu rapsodia lui Gershwin
deschid fereastra / nu sunt mai obosit dimineața asta de-
cît de obicei este / numai cam zăpușeală încep să fumez
și încet / îmi găsesc echilibrul / și-mi surprind brațul
acest obiect cu adevărat străin / odihnindu-se pe sînii
tăi / deschizi ochii și asta îți face goliciunea / mai ade-
vărată și-i ia / luminii asprimea și asta-ți dă siguranță /
/ modul tău de-a vorbi despre lucruri mă poate / entu-
ziasma chiar de lalele / totul pare uimitor de nou și sim-
plu / iar iubirea nu e o conversație despre iubire și cer-
titudine / înseamnă sfială și totul e mai mult și mai pu-
țin / decît tocmai ceea ce este” (sub titlul *Paț de culoa-
re violet* am publicat o variantă românească a acestui
text în *Steaua*, nr. 3/1980).

Așadar, după cum se vede, jazzul poate avea atît
o funcție de dinamizare a ideii sau peisajului liric, cît
și una mai pasivă, lăsîndu-se el însuși pătruns, modelat
de elementele înconjurătoare. Prin urmare, ar fi vorba
de o relație de schimb, din care profită însă cu precă-
dere limbajul poetic. (Ne amintim, legat de aceasta, o
remarcă pe care ne-o adresa Dan Hăulică, în ianuarie
1981, pe cînd discutam în redacția *Secolului 20* despre
intenția de a scrie eseul de față: „Jazz-ul nu are nevoie
de poezie. El cuprinde suficientă poezie în sine însuși“.)
În *Bocetul* lui Voznesenski sau *Patul violet* al lui Hod-
jak jazzul apare fulgurant, împrăștiind în jur o lumină
difuză, melancolizantă, provenită de fapt din perimetrul
emotiv al blues-ului.

„Stocul” de topos-uri jazzistice sau din zonele li-
mitrofe jazzului e extrem de incitant pentru fantezia
poetică. La Frank O'Hara detectăm chiar o căutare pro-
gramatică a *semnelor* care fac viața suportabilă, „*un me-
trou sau un magazin de discuri sau vreun alt semn / că
oamenii nu regretă cu totul viața*”. La ora prînzului poe-
tul pleacă să se plimbe „*printre taximetrele de / culoa-
rea zumzetului*”. Elementele naturale sporadic întîlnite
îi amintesc *Pasărea de foc*, „*vîntul sună exact ca / Stra-*

vinsky"; relația cu o femeie împrumută adeseori imagini legate de muzică: „cînd îmi vei vorbi eu fi-voi altul / va fi ca încordarea unui organist la pian / vei urî intimitățile ce pentru mine-nsemnau doar moduri / de-a te cunoaște". Iubirea „sosește într-un pahar / sîngele Bourbonilor / saxofon sau corn / qu'importe où?" Și iată această definire a funcționalității poeziei, care desfide arta-soră: „Poezia-i tot atît de utilă ca o mașină! / Uită-te la odaia mea. / Corzi de ghitară susțin tablouri. Să cînt nu-mi trebuie / pian, iar de numesc lucruri e doar cu intenția / de a făuri lucruri. O locomotivă-i mai melodioasă / ca un violoncel. Mă-mbrac în mușama și interpretez muzică / sub candelabrele de lut ale lui Guillaume Apollinaire". În schimb, tensiunea erotică își caută împlinirea printr-un fel de invocare secretă, modernă în spirit, a Euterpei (muza poeziei lirice și a cîntului liric!):

STATUIE

Singur în amurg cu tine
și muzică de Ravel se revarsă peste noi
iar eu te cuprind în brațe,
fața ta de ghips răcoros
cald lipită de obrazul meu neras
și brațele tale tremurînd.
Ești tulburată, tulburată?

Cîte lucruri n-am auzit împreună!
apoi mai toate ce le povestești
despre pudoarea artistică. Îți simt mijlocul aspru,
aspru cît pielea ce ne desparte
unul de altul. Voi sta gol
strîns lipit de tine,
atît de aproape cît e cu putință.

(ca și în cazul celorlalte versuri din O'Hara,
traducerea le aparține lui C. Abăluță și Șt. Sto-
enescu)

Carl Sandburg, vitalistul, apreciază jazzul în aspectele sale mai fruste, legate de celebrarea simplei bucurii de a fi. Pentru Sandburg valorile constructive, vo-

luntarismul pe care s-a fondat tradiția „visului american”, optimismul națiunii tinere, miturile noii patrii, unde părinții săi sosiseră ca imigranți săraci din Suedia, toate acestea își păstrează încă nealterat ecoul. De aceea, fanfara dintr-o grădină publică în Nebraska City pare mai degrabă o sprintară orchestră de dixie, înconjurată de forfota fetelor în „rochii, fluide, volburoase / rochii albe ca vara. Fețe, nuanțe carlate, zbughite ca / ploaia unor flori de cireș. Și chicoteli, Dumnezeu știe, chicoteli / rivalizînd cu nechezatul poneilor din Blues-urile Grajdurilor de / Închiriat”. Iar printre rîsetele tonifiante ale flăcăilor și chicotelile fetelor se deslușesc instrumentele: „Și chicoteli în toiul spectacolului de trompete și-al / gîfiei trombonului, chicoteli Dumnezeu știe, chicoteli înnebunite de tărăboiul vieții” sau, la sfîrșitul fiestei se aud „lente melodii de noapte bună și Home Sweet Home”. (Din volumul *Roza vînturilor*).

Banjo-ul, ca simbol pentru jazz, figurează printre puținele posesiuni ale poetului, în următoarea intuiție lirică minată de aprehensiuni:

Carl Sandburg

PIERDERI

*Am iubită,
copil,
banjo
și
umbre.*

*(Dumnezeu
va veni într-o zi
să-mi ia totul,
și-o să-mi rămîină
doar umbrele.)*

(trad. A. E. Baconsky, în *Panorama...*)

Acum locul imaginii caleidoscopice îl ia meditația rece, epurată de înflorituri. Jazzul candid și exuberant din primele decenii ale secolului va rămîne și el o umbră. Un text ca acesta te poate însă oricînd determina să reascuți, cu mai multă comprehensiune, un

ragtime, un blues, un gospel sau alte forme de început ale muzicii secolului.

Un topos frecvent asociat jazzului și adesea prezent în tipul de lirică de care ne ocupăm (vezi și unele dintre versurile citate mai înainte) este clubul de noapte, barul, localul cu muzică de jazz. Într-o bună parte a istoriei genului, acest loc de creație autentică a jucat un rol aparte. Studiul lui Harry A. Reed — *Barul negrilor în formarea muzicianului de jazz: Bird, Mingus și Stan Hope* (*Journal of Jazz Studies*, Rutgers Institute of Jazz Studies, vol. 5, nr. 2, 1979) analizează pe cazuri concrete — Ch. Parker, Ch. Mingus, Stan Hope — modul în care muzicienii negri își formau personalitatea cîntînd în aceste „conservatoare ale tinerilor jazzmeni”. Concluzia lui Reed este că în perioada 1935—55 „există un auditoriu de jazz negru, mic dar bine informat, pentru care jazzul, mai ales în varianta be-bop, constituia o formă muzicală acceptabilă și demnă de respect. Acest auditoriu se concentra îndeosebi în barurile negrilor, locuri unde muzicienii aspiranți erau socializați, introduși în standardele profesionale specifice respectivei muzici. (...) În acest proces barurile negrilor au contribuit în mod decisiv și pozitiv la maturizarea profesională și personală a tinerilor muzicieni”. Autorul studiului, profesor de istorie la Michigan State University, distinge mai multe tipuri de localuri — cabarete, cluburi, cluburi de noapte, baruri. Interesantă, pentru noi, este menționarea printre cele mai importante asemenea „locuri sacre” (*Birdland, Village Vanguard, Brown Jug, Californian*) a barului new-yorkez *Five Spot*. Și asta pentru că el apare, se înțelege, drept punct nodal al infinitelor peregrinări citadine ce alcătuiesc materia poeziei lui Frank O'Hara: „Ieri m-am simțit foarte obosit căci am fost la barul FIVE SPOT / iar azi mă simt foarte obosit căci m-am culcat devreme și am citit ULYSSES” (din *Poem citit la Joan Mitchell acasă*); sau: „... prea frecvente mulțimi de intimități și nici / o distanță / țipete felurite / și ronduri / iar noi zîmbim în felul nostru confuz, sumbru / în alcovul din spate / la barul Five Spot devorînd pui-din-coș / și dezbătînd între / noi patru problema loialității” (din *Odă lui Michael Goldberg — la nașterea sa și la nașterea alto-*

ra). Dar cea mai impresionantă prezență a barului de jazz, transferat din realitate în poezie, este aceea din finalul următorului text:

Frank O'Hara

ÎN ZIUA CÎND LADY DAY A MURIT

Ora 12,20 într-o vineri la New York
trei zile după ziua căderii Bastiliei, da
în 1959 și ies să-mi fac pantofii
căci voi coborî la 7,15 în Easthampton din trenul
de 4,19 și-apoi direct la cină
necunoscîndu-i pe cei ce mă vor hrăni

O iau pe strada-mbîcsită pe care-abia pătrunde
soarele
și-mi cumpăr un hot dog și-o bere îmi iau și
un exemplar urît din New World Writing să văd
ce mai
fac poeții din Ghana zilele astea mă duc la bancă
și dra. Stillwagon (pe numele mic Linda am auzit)
nici nu-mi verifică contul pentru prima oară-n viață
și-n librăria Golden Griffin iau un Verlaine format
mic
pentru Patsy cu desene de Bonard deși îmi stă
mintea
la Hesiod în versiunea lui Richmond Lattimore
sau la
noua piesă a lui Brendan Behan sau Le Balcon
sau Les Nègres
de Genet, dar nu le iau, rămîn credincios lui
Verlaine
după ce aproape-am adormit
încercînd să ies din această dilemă
iar pentru Mike dau o raită prin prăvălia de
spirtoase
de pe Park Lane unde cer o sticlă de Strega apoi
mă-ntorc de unde am venit pe 6th Avenue
și la tutungiul de la Ziegfeld Theatre și
într-o doară cer un cartuș de Gauloises și unul
de Picayunes și un NEW YORK POST cu chipul
ei pe prima pagină

*și sunt lac de apă gîndindu-mă la clipa cînd
mă sprijineam de ușa toaletei la barul 5 SPOT
în timp ce ea șoptea un cîntec deasupra pianului
către Mal Waldron și eu și toți de-acolo
au rămas cu suflarea tăiată*

(versurile din O'Hara au fost traduse de C. Al-
băluță și Șt. Stoenescu, în *Meditații în imponde-
rabil*, Edit. Univers, 1980)

Disparația tragică a celebrei vocaliste Billie Holi-
day („Lady Day”) este asociată cu amintirea lui Mal
Waldron, pianistul învăluit de viziuni sumbre, malaxînd
frazele muzicale aproape brute pînă la transformarea lor
în obsesii. Iată o cheie pentru descifrarea șocului exis-
tențial trăit de eul liric. Ne amintim din nou prezența
în versurile lui Gellu Naum a lui Thelonious Monk, pia-
nistul profund înrudit stilistic cu Mal Waldron. Acu-
zele de simplism sau sărăcie expresivă ce le-au fost
aduse celor doi muzicieni amintesc de atacurile igno-
ranților contra picturii lui Picasso. Monk, Waldron sau
Picasso sunt exemple de artiști înclinați spre asceza
formală, spre reducția sunetului, liniei sau culorii la
esențe. În ultimii ani, sextetul lui Waldron (cu Steve
Lacy — sax sopran, Manfred Schoof — trompetă, Jim-
my Woode — bas, Makaya Ntshoka — baterie) a reu-
șit să îmbine elementele tradiției cu cele ale avangar-
dei, evidențiind o liberalizare structurală, însoțită de
mai multă concentrare și pregnanță a stilului pianistu-
lui.

Criticul Rolf Reichelt (RDG) îl caracteriza astfel, pe
coperta unui disc editat în 1980 de casa *Amiga*: „insis-
tente ostinatouri ritmice ale mîinii stîngi se împletesc
cu înfloriturile circulare, mereu mai dense ale dreptei
și produc astfel o pătrunzătoare tensiune”. Să recunoaș-
tem că și poemul ocazionat de moartea Lady-ei Day tră-
iește în primul rînd printr-o insolubilă tensiune inte-
rioară, abil construită din crîmpeie cotidiene aride. Iar
imaginea ultimă o regăsim parcă, transpusă în registru
suprarealist, la Gellu Naum, al cărui final de poem pen-
tru *Ultima barcă* sună astfel: „iubita cu mîna așezată
pe pian / așteaptă de ieri la fereastră / podul s-a ridi-
cat mult mai sus / trece ultima barcă / și eu cu ghe-

tele mele de baschet / mit meinen erotischen Schuhen"
(Naum — *Poeme alese*, Cartea românească, 1974).

Spațiul clubului de noapte, această metaforă a existenței citadine, obișnuită să-și dezbată condiția sub spectrul claustrării, îi inspiră poetului canadian J. M. Yates (n. 1938) următoarea

MEDITAȚIE 2

*În obscuritatea acestui club de noapte,
Pianistul alungă cu fumul țigării gîzele care
 roiesc în jurul luminii ucigașe,
Ele-mi cad în ochi, îmi intră în urechi, îmi
 infectează băutura.*

*Pianist cu mîinile suspendate pentru totdeauna
 deasupra pianului:
Melodiile tale ne vrăjesc aproape pe toți. Prea
 puțin
Cîntă oprirea pură a timpului vieții.*

*Făuritori de volume?
Îndemînateci constructori de aer.
Cadre pentru o natură statică, în spațiu.*

*Dacă lucrurile pot muri, au existat vreodată?
Liniștea vorbește liniștei în tăcere.
Cuvintele n-au fost decît cuvinte.*

(trad. de Virgil Teodorescu și Petronella Negoșanu, din *Înțelegînd zăpada*, Edit. Univers, 1977)

Invidia secretă a cuvîntului față de muzică răzbate printre rîndurile acestui poem. Pentru cunoscători nu e greu să-și dea seama cînd o piesă sau un interpret de jazz „au substanță”, sau dacă reprezintă simple succedanee artistice. Însă, puși în situația de a defini în termeni preciși respectiva „substanță”, pînă și cei mai abili critici ar acuza sărăcia și inexpressivitatea crasă a termenilor de care dispun. Un gînditor de talia lui Nicolai Hartmann (n. 1882, în Letonia, la Riga), filosof a cărui rigoare se revendică de la marile tradiții raționalist-umaniste, constată în *Estetica* sa că muzica «este revelare veritabilă, și anume revelare a ceea ce nu se poate exprima în nici un alt limbaj. (...) Totdeauna ne vom găsi în perplexitate să spunem ce se revelează aici;

dar aceasta nu este un argument împotriva tezei, ci în sprijinul ei. Putem exprima lucrurile și altfel: muzica este chemare, și anume prin trezirea sufletului celui ce ascultă — la însoțire, la vibrație comună, la viața cea mai interioară; e participare, dăruire simțirii insesizabile. Și prin aceasta se produce minunea comunității ascultătorilor în trăirea afectivă a muzicii, oarecum contopirea lor în una — așa cum în viață abia dacă este cu puțință —, dincolo de toată deosebirea sufletească individuală; fenomenul „sălii de concert” — evident, numai când execută un muzicant cu adevărat genial. Desigur, toate artele au ceva din forța aceasta de contopire: ele mută sufletele din loc, le orientează, le pun în acord. Dar nici una nu o are în măsura muzicii». (Nicolai Hartmann — *Estetica*, Edit. Univers, 1974, p. 224) Scientismul uneori prea sigur de sine al epocii moderne rămîne dezarmat în fața acțiunii și efectelor, sustrase explicitărilor raționale, proprii celui mai vechi limbaj (Ornette Coleman a compus o simfonie de jazz pentru 125 de instrumentiști, dedicată ideii de muzică, pe care a intitulat-o metaforic *The Oldest Language*).

De multe ori, poezia devine o formă de conceptualizare a muzicii. La limita aproape transparentă ce separă cele două domenii se situează și *Poemul pe muzică* de Karol Szymanowski, scris de poetul polonez Julian Przybos și tradus de A. E. Baconsky: „*Diamant desenînd somnul: realitate izbucnită în sunete. / / Progresiune a unei dispariții scînteietoare în sticlă / / Săpată la adîncimea răsufării. Cum să prinzi aerul? / / Izvor care răspunde în mine. / / Pîrîu de argint care curge în aur contrar propriului său curent. / / În pacea cuvîntului, un diamant se învolbură: matrice care schimbă tăcerea. / / Să-i intipărești gura în diamant: să numești*”. (v. *Panorama poeziei universale*).

Iată o tentativă similară, preocupată însă în primul rînd de creatorul muzicii, devenit însemn al unei atmosfere culturale. Acest *Poem de jazz* îi aparține tot lui Carl Wendell Hines Jr. (prezent și în subcapitolul anterior): „*da iată-mă cum stau iar / pe culmea celui mai înalt / deal cu-o trompetă / în mîna și cu ochelari / / fumurii / pe nas. / / bărbos și cu șapcă, mîndru mai stau! / da' nu-s ochi să mă vadă. / trimit reci* (referire

la stilul cool, n.n.) sunete-n jos! / da' nu-s urechi să
m-audă. / buzele-mi tremură în vidul eterului! / nu-i
inimă să mă iubească. / / negreșit cu toate acestea prin
cenușia pîclă / de iluzie și vis a nopții / și prin rîurile
de lacrimi ce curg / asemeni gelatinoasei seve a sufle-
tului / vreun purtător apatic al / paranoidelor viziuni
ale drogului (ori vreun / alt izvor de inspirație) va / /
/ / auzi cîntecul pe care-l cînt. va / vedea șapca și
barba. va / fi cuprins fără nici o speranță / / de focul
nepieritor al emoției / și mi se va alătura / în / pacea /
/ eternă / / și totuși ei bine / cine știe?"

S-ar putea obiecta că un asemenea text ar fi fost
mai curînd încadrabil primei „categorii” pe care am sta-
bilit-o. Pe de o parte însă diviziunile noastre sunt pur
orientative, pe de alta, omul de jazz e surprins aici în
relația sa cu lumea, chiar dacă e vorba despre o relație
distorsionată, despre căutarea înfrigurată a unei posi-
bile comuniuni. Încă o dată se învederează opinia con-
form căreia realitatea muzicală a luat-o înaintea vieții
propriu-zise: anii din urmă au demonstrat o creștere
constantă a coeficientului de comunicativitate al jazzu-
lui, în pofida fenomenelor de alienare socială rămase ne-
elucidate. Și, ceea ce e mai important, această ieșire a
jazzmenilor din postura de *outlaws*, de înșingurați ne-
înțeleși și chiar proscriși, s-a produs, în general, fără
grave concesii de ordin artistic.

De fapt, *Poemul de jazz* al lui Hines Jr. trimite cu
gîndul la una dintre cele mai interesante experiențe din
cadrul generației *Beat* (*Beat Generation* e denumirea
sub care s-au grupat în anii '50, la San Francisco, literați
ca Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghet-
ti, Gregory Corso, Neal Cassady, Bob Kaufman, Diane
Di Prima, Carl Solomon etc.). Încurajați de Kenneth Rex-
roth, poetul mai vîrstnic cu 20 de ani, Lawrence Fer-
linghetti (n. 1919, la New York) și amicii săi și-au în-
ceput explorările lingvistice și ritmice, promovînd re-
crearea poeziei populare orale, însoțiți la lecturile pu-
bliche de muzicieni de jazz. Într-un articol intitulat *Law-
rence Ferlinghetti, poet populist* (*Le Monde*, 20 iunie,
1980), criticul francez Jean-Jacques Lebel scrie că «aces-
te experiențe de *jazz poetry* au produs în continuare
delicioase intensități, recognoscibile prin aceleași ca-
racteristici ca și sonoritatea particulară a jazzului de pe

coasta pacifică. Există incontestabil un ton californian, mai „cool“, mai destins, mai distant, mai oriental și senzual, mai puțin apocaliptic și violent decât stilul poezilor și muzicienilor din New York. Amestecul de comunități etnice negre, mexicane, asiatice, europene, fără să-i uităm pe indienii autohtoni, al căror loc sacru, muntele Talmapais, domină golful San Francisco, alcătuiesc o cultură compozită și specifică». Pe lângă afirmarea unui tip de poem oral (*acțiune directă*), reprezentînd un fel de replică la ceea ce Marshal McLuhan considera „sfîrșitul galaxiei Gutenberg“ (tiraniei mass-media și electronizării glaciale, uniformizante, li se răspunde printr-o poezie „caldă, multiplă, carnală“), Ferlinghetti a fondat în 1955, încă în perioada războiului rece, o editură cu un rol deosebit în impunerea unui spirit nou în gîndirea literară americană. La *City Lights Books* au fost publicate operele unor autori pe cît de diferiți, pe atît de importanți (cităm la întîmplare — Karl Marx, James Joyce, Ernest Hemingway, Henri Michaux, Andrei Voznesenski, Jean Genet, Charles Bukowski, Antonin Artaud, Gary Snyder, Italo Svevo, Norman Mailer, Burroughs, William Carlos Williams, Frank O'Hara). Gestul reprezenta, în condițiile obscurantismului puritan și ale paranoiei anti-comuniste și anti-intelectuale din epoca maccarthystă (calificată de Ferlinghetti drept *Deep Sleep*, somn adînc), crearea unui contra-curent cultural, a unei alternative poetice pe coasta de vest, opusă bastioanelor universitare și politice ale academismului patriotard, șovin. Apreciind inițiativele lui Ferlinghetti în condițiile din acel timp ca o „disidență contra tuturor imperialismelor, a tuturor mașinilor de război și de opresiune“, Jean-Jacques Lebel remarcă și modul cum o întreprindere marginală de editare și difuzare de acest fel a știut să se impună în pofida „ostilității a ceea ce se cheamă pe bună dreptate industria culturală, în special a criticilor, profesorilor și editorilor care în acei ani nu recunoșteau și disprețuiau deliberat o poezie despre care astăzi se afirmă unanim că a fost și rămîne împreună cu jazzul una dintre componentele esențiale ale civilizației americane și ale culturii moderne“ (cf. art. cit., s.n.)

Ca mostră din poezia lui Ferlinghetti am selectat textul intitulat *Euforie* (trad. Gabriel Gafița, în *Antolo-*

gia..., Edit. Univers, 1979). Imaginile aluvionare se susțin prin leitmotivul fetei care pune un disc negru, topos al lumii exprimate/marcate muzical de jazz:

Lawrence Ferlinghetti

EUFORIE

*Pe cînd mă apropii de starea euforiei pure
descopăr că-mi trebuie o valiză mai mare
să-mi pun lenjeria înăuntru
iar cicatricele conștiinței mele
sunt numai răni depozitate în
radiera pielii mele
care se răzuie singură.*

*Pe cînd mă apropii de starea euforiei pure
luna și-ascunde fața fierbinte-n ploaia rece
de orez*

*a unei picături chinezești
și nu pot dormi din cauza tunetului
în după-amiaza de vară
în care o fată pune un disc negru cu
tentative demente de-a cînta la saxofon
punctate de un rîs forțat
din camera vecină*

*Pe cînd mă apropii de starea euforiei pure
acum se construiesc orașe
pe o singură parte a străzii
și ghetele mele pășesc pe fațadele caselor
lăsînd urme pe ferestre
cu tălpi de geamuri gata să plesnească
și limbi de pantofi din umbre-nfășurate vai
îmi văd limba înfășurată pe-o frînghie
și-mi văd chipul în vîrfurile unui băț
ca un pendul ce stă să bată
ca o carte de joc ilustrată în care legat de
picloare*

*cu capul în jos atîrnă Villon
și Mama dispăre din fotografia mică
și Tata care se numește Ludwig
dispăre în visul unei moșii înecate de apă
în Saratoga Avenue Yonkers
unde sunt spînzurat și mă legăn
de copacul din urmă ce stă și se-mbată*

și unde aș mai cînta despărțirii cîntece
într-un tărîm de vrajă
dar un înger mă ține aici
și vocea mea castrată iese prea subțire
o fată pune un disc negru cu hohote
într-o cameră vecină.

Pe cînd mă apropii de starea euforiei pure
ochii îmi sunt spioni străini și
oricînd se pot preface-n păsări
printr-o explozie care măsoară timpul
dar eu nu sunt un puști apocaliptic
și nu pot dormi din cauza tunetului
în după-amiaza de vară
și ochiul păsării mele mute iese
din capul meu
și zboară-n jurul lumii
în care o fată pune
discul ei din carne
Și eu sunt un animal fără haine
căutînd o unitate nudă
dar din păcate sunt împărțit în țări
și merg prin Tibet cu picioare de cartofi
și sunt un tip ciudat de clown
cu fața făinită și părul dat cu ghips
și nu pot dormi din cauza tunetului
carnea mi se adîncește sub vîrfurile acului.

A întors-o pe-o parte
și pe partea cealaltă
m-a întors și pe mine
să cînte și partea mea cealaltă
Sîinii ei înfloresc
degetele i se deschid
soarele e alb
niciodată nu mă mai întorc
și port îmbrăcăminte egipteană.

3. Umbra sunetului de jazz

Pentru cel de-al treilea tip de poezie jazzificată (de data asta, în sensul cel mai larg al cuvîntului) am preluat ca generic titlul culegerii din poemele lui Andrei

Voznesenski, *Umbra sunetului*. Dacă sunetele lumii actuale sunt în cel mai înalt grad organizate prin jazz, atunci și reflexul lor în vocabula poetică poartă înscris ca într-un cod genetic spiritul acestei muzici. Iată o posibilă explicație a apropiierilor fie și inconștiente, dintre cele două cîmpuri de expresie, apropieri bazate în primul rînd pe modernitatea atitudinii creatoare. Așadar, cu cît un poet sau jazzman se va lăsa mai pătruns de problematica și de atmosfera timpului trăit, cu atît șansele obținerii unor efecte artistice demne de acest timp vor crește. Iar efectele vor fi resimțite ca înrudite, beneficiind de subtile transferuri și infuzii reciproce, neprovocate, firești, stimulatoare.

Într-un text intitulat *Fragmente despre poezie* (2), remarcabilul literaturar Liviu Antonesei dă o concisă caracterizare rostului personalității poetice acum: „Poetul, astăzi — nu-i așa? — trebuie să interiorizeze depășirea dichotomiei tradițional-modern și să înțeleagă că timpul său în istoria artei este unul al post-modernității, timp al sintezei și întîlnirilor neașteptate, ucigaș al deosebirilor altădată tranșante și imaginat-definitive”. Modalitățile de manifestare sunt practic ilimitate în poezia și jazzul de azi. Ele merg de la amploarea poemului whitmanian, cu ecouri în discursurile lirice ale poezilor *beatnici* sau ale unor poeți sovietici de marcă (Voznesenski, Evgheni Evtușenko, Robert Rojdestvenski) — aflîndu-și pendantul muzical în debordantele, chinuitoarele, egocentricele aserțiuni ale lui Braxton, Cecil Taylor, Sam Rivers, Steve Lacy & comp. — pînă la delicatețea cu inflexiuni quasi-orientale a poeziei aforistice (un exemplu — *Alba* de Ezra Pound: „*Răcoroasă ca palidele, jilavele petale de lăcrămioare / dormea lîngă mine în zori*” — trad. Petre Stoica*, parafrazată sonor, de pildă, într-o piesă de cîteva secunde a *Orchestrai Mahavishnu*, purtînd titlul poetic *Sapphire Bullets of Pure Love* (*Gloanțe de safir ale iubirii pure*) sau în cele cîteva măsuri intitulate *Deep* și interpretate de trio-ul *Open Sky*.

Uneori, această libertate în alegerea formei a dus

* O altă traducere a acestei poezii a apărut în *Secolul 20*, nr. 9/1972, sub semnătura lui Vasile Nicolescu: „*Atît de fragedă-î ca frunza sub rouă-a lăcrămioarei / În zori respirînd lîngă mine.*”

la conturarea și confruntarea unor puncte de vedere radical diferite. Critica literară din R. F. Germania a cunoscut o vie dezbatere pe marginea dilemei *poezie lungă sau scurtă*? Articolele de referință în această privință pot fi găsite în culegerea *Was alles hat Platz in einem Gedicht?* (*Ce poate încăpea într-o poezie?*), editată de Hans Bender și Michael Krüger la Carl Hanser Verlag München, 1977. Nu ne propunem o reluare a ideilor acolo discutate, ci doar punctarea citorva argumente pe care se întemeia polemica. Astfel, Walter Höllerer expune câteva *Teze despre poezia lungă* pe un pronunțat ton „provocator”: „Tăcerea, ca teorie a unei specii artistice al cărei mediu este cuvîntul, conduce în cele din urmă la poezii tot mai scurte, mai încifrate; opțiunea pentru propoziții întregi și rînduri mai lungi înseamnă forță propulsantă pentru acțiune. // Poezia lungă dizolvă prin mobilitate pericolul încremenirii și înțepenirii într-un cerc strîmt, găsind totodată o ieșire din metaforismul rigidizat, din ritmica scrișnită, din schematismul forțat al scrisului calofil; ea se pasează într-o perspectivă mai amplă”.

Karl Krolow scrie, în replică, un eseu despre *Problema poeziei lungi și scurte — astăzi*. După ce trece în revistă celebre poeme de mari dimensiuni ale secolului (*Cantos* de Ezra Pound, *Canto General* de Pablo Neruda, *Flautul vertebrelor* de Vl. Maiakovski, *Țara pustie* de T. S. Eliot, *Paterson* de William Carlos Williams), Krolow comentează *versul proiectiv* al lui Charles Olson — prin care poezia este pusă sub controlul auzului și al respirației — și consideră perspectiva lui Höllerer unilaterală, „ca și cum ea ar exista numai în posibilitățile sporite de comunicare a materialului! Din totdeauna a existat și o *alta*, perspectiva poetică abreviată, un perspectivism al economiei, al puținelor gesturi-cuvînt, al elipsei poetice”. Pledînd pentru concizia formală, Krolow afirmă: „Randamentul energetic al poeziei scurte mi se pare de aceea mai mare, pentru că în cadrul ei amplasarea cuvîntului individual devine incomparabil mai importantă și mai bogată în consecințe, iar procesul de concentrare se cultivă într-un mod deosebit de fertil și de sensibil”.

Höllerer dă un *Răspuns la eseul lui Karl Krolow*, în care e de părere că diferențele lor de optică își au

cheia în „concepția asupra metaforei, a structurării și rolului ei”. Totodată subliniază legătura intimă dintre poem și autor, și — implicit — dintre text și societatea sau orizontul ideatic proprii autorului respectiv. «Numai prin „actualizarea” acestei poziții și a posibilului drum ce se conturează, vor apărea poeme valabile.» Höllerer pledează pentru un alt caracter al expresiilor metaforice „specific poemelor lungi („republicane”), opus unei poezii mai mult „aristocratice”, unde accentul cădea pe exprimarea individualizat rafinată. Ca promotori ai noului tip de lirică, „democratizată”, sunt citați poeți din cele mai varii zone geografice: Edoardo Sanguineti, Miroslav Holub, Tadeusz Różewicz, Charles Olson, Robert Creeley, Zbigniew Herbert, Friederike Mayröcker, Alfredo Giuliani, Lars Gustafsson, Vasko Popa, Miodrag Pavlović, Pentti Saarikoski, Andrei Voznesenski, Lawrence Ferlinghetti ș.a. Acestor poeți și celor din familia lor spirituală le este comună, după Höllerer, „o poetică purtată de o voință comună, cuprinzătoare, o poetică sustrasă prejudecăților, elaborată prin noi mijloace și forțe, revelându-se într-un nou tip de poezie”.

La rîndul său, Horst Bienek vine cu o serie de *Gînduri neortodoxe despre poezia lungă*. El nu privește situația în termenii unei opoziții poem lung/scurt, ci — constatînd oboseala metaforei după suprarealism — precizează: „*lung* nu înseamnă cu multe *rînduri*, ci formă deschisă, dialogată, spațioasă; *scurt* înseamnă cifru, formulă, metaforă, alegorie. Vorbind mai precis: poezia scurtă e aristocrată, poezia lungă democratică, sau, cum spune Höllerer, „o republică”». Tot ca și Höllerer, Bienek accentuează primatul comunicării, poemul amplu „caută audiența, cititorul, dialogul”. Bienek inversează însă ultima teză a lui Höllerer („Poezia lungă ca premisă pentru poezii scurte”), considerînd-o nejustificată și preferă să vadă în poemul eliptic o premisă a celui de ample dimensiuni. Eseul cuprinde și un avertisment legat de posibila degradare a istoriei liricii într-un mecanism dialectic, prin care poemele lungi și cele scurte s-ar înlocui permanent unele pe altele.

În ceea ce ne privește, vom adopta o atitudine mai conciliantă, dar fără a nega modificările majore prin care a trecut în deceniile din urmă metafora poetică. Miza dezbaterii pornite aparent de la temeuri cantita-

tive consta în utilizarea poemului lung «ca instrument în depășirea „academismului” liricii contemporane» (Bienek). Așadar, termenii ca atare funcționau mai mult ca pretexte. Importantă mi se pare satisfacerea apetitului cultural într-o manieră pe cât posibil mai diversificată, fără acceptarea concesiilor de gust sau valoare. Exclusivismul, fie el elitarist sau „populist”, trebuie însă combătut. Orice absolutizare cu caracter normativ dereglează dezvoltarea firească a culturii.

Ce poate fi mai plăcut decât să constăți că poemele contemporane gustate din plin își află corespondențe de aceeași intensitate și calitate estetică în jazz? Întrebare retorică, nu lipsită de aproximări fără scăpare. Nu aspirăm la gloria de a furniza explicații în absolut, ci ne mulțumim să consemnăm evidențele. Că Marin Sorescu va fi ascultat *This One's For Blanton*, discul de suverană distincție și sobră parcimonie a mijloacelor, interpretat de Duke Ellington — pian și Ray Brown — contrabas, e un fapt nesigur. Și mai improbabilă rămîne varianta ca muzicienii să-l fi citit pe poetul nostru. Și iată totuși ariditatea multi-semantică a unui superb poem sorescian echivalată sonor de muzica aceluia disc:

Marin Sorescu

MANIA PERSECUȚIEI

*Tu îmi storci vlaga
Și eu cred că tu
Îmi storci vlaga.*

*Tu îmi duci copilul
La război
Și eu cred că tu
Îmi duci copilul la război*

*Tu îmi iei zilele
Și eu cred că tu
Îmi iei
Zilele.*

E greu de crezut și că Wayne Shorter va fi citit următorul text de Nichita Stănescu înainte de a compune *Three Clowns*, din albumul *Black Market* al formației *Weather Report*:

MENUET

*Vine un copil, face o reverență
Și moare.*

*Vin doi copii, fac o reverență
și mor.*

*Vin trei copii, fac o reverență
și mor.*

*Vin patru copii,
fac o reverență.*

*Vin cinci copii,
fac o reverență.*

Șase vine singur.

*După el vine o hienă,
după ea vine o lyră.*

Deodată apare Îngerul.

*El mă țintește cu ochii lui ficși în ochi
în timp ce zăngăne în mîna dreaptă
o monedă.*

*— Cap sau pajură? mă întreabă.
Pajură!*

Și totuși, compoziția respectivă are, în plan muzical, o construcție foarte asemănătoare *Menuetului* suscit. Reverențelor din poezie le corespund „aparițiile” celor trei clowni, trei mișcări circulare „inventate” la sintetizator de Joe Zawinul (variațiuni pe o temă patetică în simplitatea ei), contrapunctate de pian, bas și celine. Finalul acestei construcții rămîne deschis, parcă printr-o abolire a gravitației și alunecarea spre alte lumi a personajelor ce evoluaseră pe o scenă invizibilă. Ambele creații apelează în egală măsură la registrul tragic și la cel grotesc, alambicînd referințele la o tradiție culturală stabilă cu elemente parodice, autoironice sau criptice.

Dacă la Marin Sorescu filiația fictivă cu jazzul derivă din orientarea netă a personalității sale către substanțele modernității (vezi și eseurile lui critice, de o rară eleganță, ingeniozitate și precizie a diagnosticului), în cazul lui Nichita Stănescu e vorba mai curînd de o aptitudine particulară pentru improvizație, care — atunci cînd e rațional exploatată — îi conferă poetului statutul

sui-generis de interpret de jazz pe claviatura versurilor. Oralitatea, amintind versul proiectiv, captivează într-un volum ca *Măreția frigului* (Edit. Junimea, 1973) prin efectele bulversante, dezordonate, produse de alăturări fortuite de cuvinte. Totul se petrece sub regimul ludic al eufoniilor hazardate, asemănătoare unui solo de baterie. Multe din texte (*Strigăt, Icoană pe sticlă, Matematica poetică, Altă matematică, Pînza de paianjen de Goya, Copil bolnav* etc.) impun parcă tipătul, celui care le rostește. Sunt texte ce nu se pretează (în primul rînd) la analize noționale, pentru că lasă înțeleșurile să se pulverizeze în șocuri sonore și semantice generate cu asiduitate.

O excelentă caracterizare, fie și indirectă, a sensurilor poeziei jazzificate, în cea de-a treia accepțiune pe care am stabilit-o, găsim în studiul *Poemul ca gest* scris de Ștefan Stoenescu drept introducere la traducerile din Frank O'Hara (*Meditații în imponderabil*, Edit. Univers, 1980). Libertățile poemului, înțeles ca „montaj *ad hoc* între existență și memorie, între faptul diurn și achiziția culturală”, îl apropie de condiția exprimării prin jazz. Într-adevăr, Șt. Stoenescu detectează tocmai notele prin care lirica devine aproape o improvizație de jazz, condiționată, e drept, de limitele noționale ale cuvîntului: „Poemul se naște dintr-un impuls, este gest neregizat retoric, către lumea din afară, către o altă persoană. (...) Rațiunea de a fi a poemului este așadar comunicarea, puntea dintre două persoane, traducerea *ad litteram* a gestului spontan. (...) Poemul este gest, este *happening*, accidentalul este suprema regulă”.

La fel cum actualmente vorbim în mod curent despre identitatea interpret-creator specifică muzicianului de jazz, Șt. Stoenescu constată că „poeticul pentru O'Hara este ceea ce i se întîmplă *lui*, ceea ce se produce în mintea *lui*”. Și mai departe: «Un poem de O'Hara tinzînd să capteze evanescentul mobil al cotidianului este un „poem de acțiune”, în sensul că tot ceea ce se întîmplă în poem este poemul însuși. Altfel spus, poemul nu este în mod tradițional *despre* ce se întîmplă, ci întîmplarea nudă fără preambul și fără finalitate, atitudinea din subtext nefiind altceva decît aerul degajat al protagonistului poet, franchețea cu care eul asumă rea-

litatea, disponibilitatea afișată în fața gratuității fortuite. Răzbate o bucurie nealterată de prejudecăți, necenzurată de o etică a interdicțiilor. O'Hara se simte liber să comunice, iar această libertate transpiră prin toți porii poemului. O'Hara este poemul!»

Exclamația din urmă aplicată marilor muzicieni de jazz ar fi un truism. Sigur că Miles Davis, Ornette Coleman, Ch. Mingus, Sun Ra, Elvin Jones, Ron Carter, Jack DeJohnette și cei asemenea lor sunt însuși jazzul. Iar muzica pe care o creează devine la rîndul ei, dacă își ia ca termen de referință lirica atotcuprinzătoare a prezentului, un *jazz poetic* în toată puterea cuvîntului. Jazz poetic mergînd de la efluviile lirice dense ale lui Bill Evans, Eddie Gomez, Dave Liebman, pînă la „suprarealismul” fabulos, consecvent esoteric al lui Sun Ra; de la îmbinarea vitalității cu acuratețea execuției și subtilitatea inserturilor poetice, proprie muzicienilor scandinavi (Jan Garbarek, Bobo Stenson, Palle Danielsson, Jon Christensen, Arild Andersen, Lars Gullin, Alex Riel), pînă la avangardismul aspru al lui Leroy Jenkins, Dewey Redman, Sam Rivers, Cecil Taylor, Art Ensemble of Chicago, Air, Ernst-Ludwig Petrowsky; de la barochismul și neo-romantismul înșelător al lui McCoy Tyner, Keith Jarrett, Chick Corea, Enrico Rava, Kenny Wheeler, Adam Makowicz, pînă la vitalismul exotic al lui Gato Barbieri, Paquito D'Rivera, Jesus Chucho Valdés; de la concentratul liric obținut în 1965 la Festivalul de la Praga de cvartetul Gheorghi Garanian — Nicolai Gromin — Andrei Egorov — Valerii Bulanov, pînă la „futurismul” aproape mecanicist al unor Hancock, Cobham, sau mult mai elaborat în viziunea Shorter-Zawinul (*Weather Report*); de la jazzul „eteric” profesat de Gary Burton, Ralph Towner, Pat Metheny, Steve Kuhn, pînă la cel teluric al lui Phil Woods, Jackie McLean, Kenny Drew, Gordon Beck, Giorgio Gaslini. Toate aceste caracterizări fugare se lovesc în realitate de complexitatea fiecărei individualități, ca să nu mai vorbim de imprevizibilul ce dă farmec personalităților jazzului (unde i-am putea încadra pe Anthony Braxton, Muhal Richard Abrams, Don Cherry, John McLaughlin, Vladimir Cekasin, Albert Mangelsdorff, Don Pullen, Jaki Byard?).

În ultimă instanță, poezia-lirismul sunt în condițiile lumii actuale prezențe ubicue, ce trebuie doar selectate, numite, transferate în stări de spirit. Ceea ce în epoca pre-modernă era căutat în sfere intangibile ne-a fost adus, cu mijloacele tehnologiei, în casă, ne stă la îndemână. Poate că jetul de apă din baie îi stârnește pe unii să-l considere un simplu surogat de izvor. Însă e oare un păcat să preferăm a ne face igiena zilnică la adăpostul confortului, în loc de a... hoinări căutând sursele originare? Marin Sorescu prezintă astfel situația: „Dar unde e lirismul, se va întreba, iar, cineva? Aici, îi vom răspunde. Lirismul e pretutindeni, ca Dumnezeu. Trebuie să ai curajul să-l descoperi”. (Ramuri, nr. 7/1981, p. 3).

Adeseori lirismul, asemenea muzicii și împreună cu ea, poate fi privit ca un corectiv adus realității. Teama de ororile istoriei, componentă a conștiinței moderne, își află o alinare în aceste sublimări. Muzica este, de altfel, unica artă completamente liberă de oglindirea naturalistă. În spațiul pur sonor, imaginile și conceptele nu pot fi concretizate. Aici receptorul actului estetic dispune de siguranța sentimentului că nu e implicat, prin nici un termen concret, în vreuna din anomalii inerente vieții reale. Înrudirea cu esența lirismului devine, prin sublinierea caracterului „purificator”, „înălțător”, mai clară. O epurare, însă, conștientă de limitele ei, un zbor ai cărui parametri au fost deja analizați.

Para-realitatea jazzului e o formă de ameliorare a inesei bazei de pe care se desprinde și la care se reîntoarce, învigorînd-o. Traseul volatilizării/recondensării definește dialectica specifică acestei muzici, amestec de realitate și ficțiune, de materialitate și abstracțiune. „Misiunea” jazzului este aceeași cu a poeziei noi:

Tadeusz Rózewicz

POEZIA MEA

*nimic nu lămurește
nimic nu tălmăcește
la nimic nu renunță
nețărmurirea n-o cuprinde
speranței nu-i dă viață*

nu creează reguli noi de joc
 la distracții nu participă
 are locurile ei
 pe care trebuie să le completeze
 dacă nu-i o vorbire ezoterică
 dacă nu se exprimă original
 dacă nu trezește mirare
 probabil că așa trebuie
 este supusă propriilor nevoi
 propriilor posibilități
 și limite
 singură se întrece pe sine
 nu ocupă locul alteia
 și nu poate fi înlocuită de alta
 e deschisă tuturor
 și lipsită de secrete
 are nenumărate sarcini
 cărora niciodată nu le face față

(Tadeusz Różewicz, *Poeme*, trad. Nicolae Mares,
 Edit. Junimea, 1973)

Această definire în negativ, această modestă recunoaștere a statutului real pe care îl deține astăzi creația estetică, se regăsește în multe arte poetice noi, meditații aparținând unor autori conștienți că pedestalul ridicat poetului în tradiția romantică face parte dintr-un decor căzut în desuetudine. Declanșarea lirismului e urmărită, decantată, studiată sau vînată cu asiduitate. Iată cum surprinde poetul brazilian Carlos Drummond de Andrade acest „moment psihologic” al creației: „O oră am meditat asupra unui vers / pe care stiloul meu nu vrea să-l scrie. / Dar el stă în vîrfurile peniței, / neliniștit, viu. / Stă în vîrfurile peniței / și nu vrea să iasă. / Și totuși, poezia acestui moment / inundă întreaga mea viață.” (*Poezie*, în volumul *Roza vînturilor*). Fraza lui Dámaso Alonso, enunțată în 1932, „În acest moment nu există altă cale de a defini arta noastră decît prin concepte negative” își păstrează încă interesul (cf. *Structura liricii moderne*, p. 18). Universul în care extremele și excesele s-au acumulat și au devenit cunoscute într-o

proporție fără precedent generează o artă contradictorie, permanent subminată, dar și alimentată de neliniști. Igor Stravinsky observă în lucrarea sa *Poétique musicale* (1948): „Nimic nu ne obligă să căutăm mereu satisfacție în repaus. De peste un secol se înmulțesc exemplele unui stil în care disonanța s-a emancipat. Devenită un lucru în sine, se întâmplă ca ea să nu pregătească și să nu anunțe nimic. Disonanța e tot atât de puțin un factor de dezordine pe cât e consonanța o garanție de securitate”. (ibid. p. 10)

Jazzul și poezia avansează acum pe traseul dificil care desparte două domenii demult relativizate: ordinea și haosul. Cele mai impresionante „solo”-uri poetice sau excursuri lirice instrumentale sunt impregnate de scepticismul rezultat din asumarea acestei stări de fapt. Scepticism însoțit însă adesea de dramatice revendicări ale spiritului, expuse cu precădere prin *understatement*, prin litota ce atenuază stridențele și ostentația. Înlocuirea metaforei tradiționale prin expunerea seacă a unor evenimente, procese, stări, biografii etc. cu caracter de *exemplaritate* este un procedeu curent în lirica de azi. Ca să nu plutim în abstract, am trimite cititorul la masivul poem al lui Andrei Voznesenski, *Portretul Maiei Plisețkaia*, tradus de Aurel Lung și Viorel Mureșan (*Echinox* nr. 5/1978). Mixtură de biografie, balet, cuvânt, muzică, meditație și imprecuație pe marginea condiției artistului, textul are amploarea revărsărilor maiakovskiene, ponderate însă prin schimbarea fondului cultural (înglobând de acum, implicit, și experiența jazzului matur). Congruența domeniilor artisticului, în pofida macerărilor la care e supusă receptarea lumii ca unitate, este repetat invocată în *Portret*: „Depășirea limitelor corpului, când mișcarea mușchilor / devine mișcare a spiritului — asta e furioasa energie a artistului”. Sau: „Urechea devine organ vizual. Pictura / caută tridimensionalitatea și mișcarea pe pânza încremenită. / Dansul e numai înfrângerea gravitației. / Baletul e înfrângerea barierelor sunetului”. Și, mai apoi: „Pielea gândește și își găsește cuvintele. / Cîntec fără vocabule. Muzică fără sunet”. Voznesenski explică de ce „baletul e atât de potrivit cu iubirea. / Cînd vorbesc antebrațele, cugetă / gamba, palmele, fără ajutor, își comunică una

*alteia ceva. / Imperiul sunetului e ocupat de mișcare. /
/ Noi vedem sunetul. Sunetul e linia, / comunicarea —
figura".*

Ideea raportării la o biografie exemplară e frecventă în jazz (există numeroase discuri sau piese impresionante ale ultimilor 15 ani, realizate în semn de omagiu adus unor Blanton, Tatum, Parker, Ellington, Mingus ș.a.m.d.). Voznesenski realizează ceva similar, revelînd pe de o parte rolul jucat de celebra dansatoare în aducerea baletului pe coordonatele timpului său — „Ea — cea mai contemporană / dintre balerinele noastre. Secolul își are poesia / pictura, fizica — nu are balet. / Ea e balerina ritmurilor veacului XX. Nu / printre lebede trebuie să danseze, ci printre mașini automate / și macarale. O văd pe fondul purelor / linii ale lui Henry Moore și ale capelei Ronchan". —, iar pe de altă parte accentuînd semnificația unificatoare și universalizatoare a artei Maiei Plisețkaia: „Nu ne mai aducem aminte că există „har", „genialitate" / ori „strălucire". Fără acestea arta e nulă. / Arta nu se programează — o spun experiențele / lui Kolmogorov — nu pierde omul două dintre / instincte: pe cel al poeziei și al religiei. Talentele / nu se seamănă în cuiburi. Se nasc. / Ele sunt tezaure naționale / ca zăcămintele de radiu, ca luna septembrie / la Sigulda, ca apele vindecătoare. / Un astfel de miracol — bogăție națională — / e linia Maiei Plisețkaia. / Arta, oricînd, e înfrîngerea barierelor. / Prin ea omul se exprimă pe sine altfel / De cum e prestabilit de natură».

Intercalarea amintirilor din copilărie ale balerinei („Sălbăticia ei de copilă a fost mișcătoare / și chiar a stîrnit spaimă. S-a scăpat din vedere / forța predestinării ei. E hrănită cu griș fierț, / cu tăiței cu lapte, pînă la durere / e trasă de codițe") sau a faptelor cotidiene din existența vedetei (interviul dat unei reviste mondene, vacanțele din Armenia, la lacul Sevan, preferința pentru Toulouse-Lautrec sau Maiakovski) în fluxul poemului evidențiază mai clar punctele unde gîndirea poetică se cristalizează în veritabile aforisme. Poemul culminează tocmai într-un asemenea moment: „Chiar înge-nuncheat, artistul e / decît ceilalți mai aproape de glo-

rie. / Cădeți la picioarele frumuseții. / În fața geniului se cade a te / simți dezarmat, precum la karate”.

Se poate vorbi despre o simplitate a magnificenței la Andrei Voznesenski. Menținerea în permanentă „stare de excitație” a atenției pe parcursul kilometrilor de versuri e rodul unei vigori, al unei prospețimi permanent întreținute din interior. O asemenea incandescență creatoare trimite de îndată la modalitatea specifică de exprimare a marilor jazzmeni.

Există însă, pe de altă parte, și o „tradiție modernă” a formelor concentrate, atât în poezie, cât și în jazz. Modelul brechtian se înscrie printre cele mai reprezentative. Calitatea extraordinară a lui Brecht în *Bukower Elegien* nu constă pur și simplu în condensarea absolută a expresiei (lucru ce le reușește pe deplin și epigonilor săi). Textul permite gândului să crească din cuvintele poetului. Imaginația e stimulată să continue influxul ideatic abia declanșat și brusc întrerupt. Iar această continuare/prelungire se desfășoară pe ascuțișul paradoxului. Poezia dă impulsul — gândul împlinește, dezbate, rotunjește. Iată două exemple:

B e r t o l t B r e c h t

EPITAF

*Rechinilor le-am scăpat
Pe tigri i-am ucis
Am fost însă mîncat
De viu de păduchi. .*

SCHIMBAREA ROȚII

*Stau jos la marginea drumului.
Șoferul s-a apucat să schimbe roata.
Nu sunt prea bucuros cînd știu de unde vin.
Nu sunt prea bucuros cînd știu încotro am pornit.
Totuși nu-nțeleg de ce aștept cu-atîta nerăbdare
Să termine odată cu schimbarea roții.*

(trad. Ioan Mușlea, *Echinox* 4/1978)

Revenim astfel la dilema poem lung/poezie scurtă, jazz revărsat în suită/solo economic? În fond, o falsă dilemă. Ambele modalități își au adepții lor, practicân-

ții mai mult sau mai puțin fervenți, ceea ce nu înseamnă că una din ele ar fi mai îndreptățită s-o înlocuiască irevocabil pe cealaltă.

Cine i-ar putea cere lui Evgeni Evtușenko să-și adapteze suflul poemelor sale maraton la cerințele impuse de *haiku*? Tonul imperativ, dinamismul îmbinat uneori cu grandilocvența, provin atît din tradițiile unei poezii militante (Blok, Maiakovski), cît și din modul de a fi al poetului însuși. Fluența swingată a unui text ca *În atenția Dvs. face loc unor „acute” de felul următor: „s-a cercetat și dovedit cu prisosință / că stația / A doua tinerețe / i-un bluf ordinar. / Țin să vă aduc la cunoștință / că-n zadar v-ați irosit întîia tinerețe / ca ultimii fraieri”* (E. Evtușenko — *Poezii*, Edit. Univers, 1974), ceea ce ne reamintește atît nonconformismul/iconoclasia jazzului în general, cît și un exemplu muzical concret — pulsația irezistibilă imprimată piesei *Now Hear This* de către Hal Galper (pian), Terumasa Hino (trompetă), Cecil McBee (bas) și Tony Williams (baterie); această înregistrare din 1977, audibilă pe un disc Amiga — R.D.G. (8.55.673), e doar una dintre posibilele comparații.

La fel cum și pentru formele lirice mai concise putem găsi suficiente echivalențe în jazz. Înainte de a exemplifica, vom cita un splendid text aparținînd poetului italian

Giuseppe Ungaretti:

CÎNT

*Revăd gura ta lentă
(O întîmpină marea, din nopți)
Și iapa șalelor
Căzîndu-ți în agonie
În brațele mele care cîntau
Și un somn te readuce
Culorii și unei noi morți.*

*Și cruda solitudine
Pe care fiecare o descoperă în sine
dacă iubește,*

*Acum mormânt infinit,
Pentru vecie mă separă de tine.
Iubito, depărtată ca-ntr-o oglindă.*

(din volumul *Roza vînturilor*)

O altă formă a conciziunii, mai senzuală, mai puțin tăioasă decît la Brecht! Dar procedeele elipsei și lăpădarității dau, cum spuneam, o calitate poetică în plus și jazzului. E cunoscut stilul pianistic plin de „poante”, bazat pe frecvența utilizare a suspensului în desfășurarea liniei melodice, la Ahmad Jamal. György Zsolt vede în Mal Waldron pe creatorul unui „morse al metacomunicării”. Miles Davis, John McLaughlin sau Joe Zawinul își compun discul *In A Silent Way* din frînturi de fraze melodice și ostinato-uri ritmice, asemenea metaforelor subtil îngemănate în *Cîntul* lui Ungaretti. O intervenție inteligentă de cîteva secunde a unui saxofonist de talia lui Wayne Shorter, spațiul rarefiat în care Jan Garbarek și alți muzicieni scandinavi lasă sunetul să respire, țesătura delicată realizată de pianul lui Chick Corea și vibrafonul lui Gary Burton pe discul înregistrat în duet sub titulatura *Chrystall Silence* (titlu elocvent și el), concentratele de jazz poetic din albumul de pian solo al lui János Gonda, acestea și altele aidoma lor sunt suficiente spre a naște mai multă emoție pură decît tonele de muzică locvace și impertinentă care ne asediază auzul în cele mai diverse situații, grație perfecționării tranzistoarelor.

Arte al căror efect intelectual este convergent, poezia și jazzul recurg astăzi la procedee formale asemănătoare. În prima recunoaștem „umbra sunetului din jazz”, reluarea temelor la modul improvizatoric, motivele recurente, emisia frîntă, gîfîită, sacadată, percursivitatea spectaculoasă sau ritmul introvertit, erotica sublimată din blues. În cel de-al doilea, în jazz, găsim expresia muzicală adecvată a poeziei secolului: la jumătatea drumului dintre real și fabulos (inclusiv frecvențele alunecări „controlate” în ambele direcții), o muzică a confesiunii și a exuberanței, a sfîșierii și a resurecției. Tot pentru particularizare, să mai oferim o comparație: repetiția este curent folosită ca mijloc de im-

pulsione a tensiunii lirice, acum, cînd originea acestei tensiuni — realitatea imediată — e asumată cu fruntea sus:

Carlos Drummond de Andrade

CADRIL

*João iubea pe Teresa care iubea pe Raimundo care
iubea pe Maria care iubea pe Joaquin care
iubea*

pe Lili care nu iubea pe nimeni.

*João a plecat în Statele Unite, Teresa la
mănăstire,*

Raimundo a pierit într-un accident de circulație,

Maria a rămas fecioară bătrînă

Joaquin s-a sinucis, iar Lili s-a căsătorit

cu J. Pintos Fernandes

care n-are nimic cu povestea asta.

(din volumul *Roza vînturilor*)

Trimitem, ca termen de comparație, la fața a 2-a a discului *Birds of Fire* cu *Mahavishnu Orchestra*, în care piesele sunt alcătuite din (aparent) aceleași particule, repetate, îmbogățite, alterîndu-se imperceptibil, ca într-un bolero al patetismului reținut, caracteristic existenței contemporane. În spațiul literaturii române, poeți ca Mircea Ivănescu sau Petre Stoica utilizează aceeași repetitivitate macerantă, precum în jazz McCoy Tyner cu ale sale oximorone aglomerate pe claviatură, sau Mal Waldron, maestru al ostinatoului pianistic.

Un poet al rafinementelor de limbaj ca Șerban Foarță își intitula o carte *Șalul (e)șarpele Isadorei*, utilizînd aura din jurul numelui balerinei spre a demonstra că lirismul nu exclude nici grația coregrafică, nici rezonanța muzicală, nici alte componente incorporabile unei vițiuni sincretice. Și iată un poem elocvent pentru ingeniozitatea acestui calofil (numărînd printre scriitorii noștri destule spirite congenere, precum Leonid Dimov, Radu Petrescu, Romulus Vulpescu, Tașcu Gheorghiu, Emil Brumaru):

PLACĂ (PUȚIN) DEFECTĂ

... Par-
fumurile unor
crinoline par
fumurile unor
crini! O, line
par fumurile
unor crinoli-
ne...

Estetismul net, curat, asumat, amintește producțiile în care a excelat casa de discuri ECM începînd cu deceniul trecut. Dintre ele, discul realizat de formația *Special Edition* (1979), cu Jack DeJohnette — baterie, David Murray — clarinet bas și sax tenor, Arthur Blythe — sax alto și Peter Warren — contrabas, reprezintă un adevărat moment de vîrf. Acuratețea ireproșabilă a LP-ului pune în valoare talentele individuale ale celor patru muzicieni—esteti, promotori ai ideilor suple și în același timp dense, care conferă produsului finit o luminozitate/un echilibru de tip clasic. Suita dedicată lui Zoot Sims se bazează pe alternanța factorilor dinamic și static, plecînd de la un leitmotiv supralicitat, ce tinde să-l facă uneori pe ascultător să creadă că aude o placă (ușor) stricată...

Mulți tineri afirmați în poezia română a ultimilor ani au resimțit, pe căi insidioase, greu detectabile, trecerea de la universul sonor dominat de rock, la cel unde alternativa comerț (disco)/artă (jazz) a trecut în prim plan. De la o tematică orientată spre speculația metaforică, de la onirism, livresc, jocul surrealist, s-a mers din ce în ce mai mult în întîmpinarea concretului, a durerilor mundane, metafizica gratuității a fost progresiv înlocuită prin deschiderea rănilor, prin secționarea materiei, a cărnii, memoriei, prin visceralitatea și vîscozitatea viziunii. Tot așa cum rock-ul și-a dat obștescul sfîrșit cînd a început hipertrofierea unei discutabile mitologii (*flower-power*, orchestrațiile și ambițiile fără acoperire muzicală, super-grupurile ad-hoc), iar jazzul s-a remontat după căderea din anii '60 revenind „cu picioa-

rele pe pământ", și poezia ultimilor ani a marcat o masivă recuperare a realului (îi amintim doar pe Virgil Mazilescu, Dinu Flămând, Mircea Dinescu, Vasile Igna, Vasile Vlad, Ion Drăgănoiu, Liviu Ioan Stoiciu, poezii lansate de *Echinox* după 1973, mulți poeți de limbă maghiară și germană, tinerii afirmați — după 1979 — prin revistele ieșene, *Dialog* și *Opinia* sau Cenaclul de luni).

Urmărind categoria așa-numitelor *Talente ce merită o recunoaștere mai amplă*, din cadrul referendumului criticilor de jazz (ediția a 29-a, *Down Beat*, august 1981), constatăm că numele cel mai des creditate aparțin unor muzicieni născuți tot după 1940, asemenea poezilor din alineatul precedent. David Murray, Arthur Blythe, Anthony Davis, Chico Freeman, *World Saxophone Quartet*, *Air*, Pat Metheny sunt acea parte vizibilă a unui iceberg, a unui sfinx înghețat, încă ascuns de apele neliștite ale prezentului.

Afirmarea noilor generații în lumea artelor reflectă schimbările de atmosferă și de mentalitate, dar în același timp modelează conștiința receptoare. Seismele vieții actuale par să impună mai curînd personalitățile artistice pragmatice, mai puțin extravagante și nonconformiste decît predecesorii lor imediați. Ca atare, „stilul” epocii a evoluat spre o anume recuperare a realismului, termen aparent compromis prin anii '60. Poezii și jazzmenii sunt mai circumspecți, mai puțin „visători”, mai puțin vedete și, poate, mai mult oameni. Distanța dintre atitudinile publice excentrice ale lui Miles Davis și „cumîntenia” declarațiilor sau prezențelor scenice ale lui Wayne Shorter se regăsește intactă în comparația dintre recitarea „transportată” a versurilor sau comportamentul abulic al lui Nichita Stănescu și replica firească, naturalețea dialogurilor propuse de colegii săi mai tineri. Fără îndoială există excepții pentru ambele „tabere”. Eric Dolphy sau Marin Sorescu prefigurau, încă în deceniul 7, direcțiile impuse acum. Dar nu căutarea predecesorilor ne interesează (s-ar ajunge atunci la Vivaldi sau la Whitman), ci determinarea tendințelor dominante astăzi.

Chiar dacă Joachim-Ernst Berendt considera orientările jazzului la anul 1980 drept reacționare, momentul actual ni se pare necesar. Experiențele acumulate sunt scrutate cu ochi critici, preluate în noi sinteze.

Tinărul ghitarist Pat Metheny afirmă despre muzica pe care o face: „Poate părea sintetică acum, însă peste 15 ani va fi privită într-o cu totul altă lumină. Oamenii sunt acum foarte conștienți de clasificări, dar cînd privești înapoi la grupurile care abia apăruseră cu 10 ani în urmă, ca formația lui Gary Burton sau primele grupuri de fuziune, ele îți par în mod clar formații de jazz astăzi. Cred că la fel vom apărea și noi, retrospectiv, datorită importanței pe care o acordăm improvizației. La fel se va întîmpla și cu *Weather Report*”. (*Down Beat*, martie 1979)

Versurile selectate în prezentul eseu pot fi privite și ca un eșantion din oceanul liric mondial în configurația lui actuală, sau, pentru a restrînge, din ariile străbătute de curenții jazzului. Păstrînd comparația, două lucruri se impun a fi semnalate: caracterul planetar al oceanului (mările interioare sunt puține); deci mările și oceanele comunică între ele. În al doilea rînd, materia lichidă este supusă anumitor alterări, tot mai vizibile sub forma poluării specifice timpurilor noastre. Nici în poezie sau jazz lucrurile nu stau cu totul altfel. O oarecare uniformizare-de-stiluri-în-interiorul-libertății-stilistice a devenit loc comun. Iar substanța literară sau muzicală se oxidează și ea sub acțiunea agenților exteriori. În aceste circumstanțe, menținerea identității creatorului devine o chestiune foarte dificilă. Și în același timp vitală. Spiritul contemporan luptă din greu pentru a se sustrage uniformizărilor mortificante. Simțul noului, gustul pentru insolit, originalitatea sunt premise de la sine înțelese ale aventurii intelectuale în lumea de azi. Spre a se impune față de învăzia serialelor TV, a subculturii de discotecă, a trivialității răspîndite prin kitsch, arta adevărată are nevoie mai mult ca oricînd de originalitate — nu căutată, ci născută din sinceritate, din credința în valorile perene ale umanismului. Chiar cu riscul inerentelor nostalgii, poetul, artistul recurge la „despodobirea” în primul rînd a propriei aluri, apoi a creației înseși. Textele poetice își păstrează și regenerează valențele lirice în măsura în care devin mai percutante, mai implicate în procesele contorsionate ale lumii ca actualitate.

În ceea ce îi privește pe muzicieni, alte două afirmații ale lui Pat Metheny din interviul sus-amintit sunt concludente: „Aș spune că însușirea definitorie a muzicii noastre, sau a grupului Weather Report sau Dixie Dregs, constă în aceea că e o muzică preocupată precisamente de momentul actual. Am crescut în aceste timpuri și folosim respectiva informație spre a face muzică pentru ceea ce se întâmplă astăzi“. Iar în privința abilității de a-ți găsi propria voce pe scenele asaltate de muzicieni, Metheny remarcă: „... în special azi, când fiecare instrument e suprasaturat cu milioane de interpreți, nu se impun cei care cîntă bine la un instrument, ci aceia care reușesc să găsească modul propriu, specific de a comunica ceea ce intenționează să spună. Sunt sute și sute de indivizi care știu să cînte la gitară mult mai bine decît mine, dar există foarte puțini care au ceva deosebit de spus prin asta“. Jazzul exprimă, la nivelul personalităților celor mai reprezentative, politropia culturii moderne.

Opțiunea ce stă în fața culturii contemporane este astfel formulată de filosoful român Gabriel Liiceanu (în introducerea la volumul său *Încercare în politropia omului și a culturii*, Ed. Cartea românească, 1981): „Înseamnă atunci că politropicul reprezintă o „lege de creștere“ a spiritului, avînd același grad de inexorabil ca trecerea naturii de la simplu la complex, și putînd fi tot atît de greu înfrîntă, pe cît de grea este recuperarea simplității din complexitate la orice nivel al ființei. Cu sarcina dificilă de a obține această de a doua simplitate este confruntat astăzi omul european. Cum putem noi redobîndi coerența din mijlocul unei dezordini superioare, așezate pe un destin de primă instanță? Dacă nu a putut rămîne ahileică, omenirea nu poate fi în schimb împiedicată de a dori să redevină; ea nu poate trăi indefinit o *criză de destin*. Și fie că este vorba de nașterea „satului planetar“ într-o vîrstă a electronismului, fie, pur și simplu, de o „reîntoarcere a zeilor“, problema rămîne mereu aceeași: a-ți recompune un chip din fragmentele necesare ale propriei tale dispersii.“

Previziunile sunt întotdeauna riscante. Jazzul și poezia vor continua însă, cu siguranță, să-și aprofundeze raporturile reciproce. Aceste arte ființează în primul

rind printr-o vitală conexiune cu existența, pe care o complinesc în modul cel mai subtil. Ele își asumă calitatea de martori hipersensibili ai unei epoci culturale politropice, proteice, polimorfe. Fără a se suprapune sau substitui una alteia, muzica și poezia îndeplinesc misiuni convergente, menite să redea lumii ceva din „paradisul pierdut” al necesarei coerențe interioare.

IMPLICAȚII ALE EVOLUȚIILOR STILISTICE DIN JAZZUL ULTIMELOR DOUĂ DECENII

Orice prezentare a jazzului din ultimii ani face, în mod necesar, referiri la un moment crucial: apariția discurilor lui Miles Davis de la finele deceniului 7. Rolul decisiv în orientarea jazzului după 1970 îi revine marelui trompetist de culoare. Nu întâmplător numele său a fost asociat de la bun început ideii de *nouă direcție* muzicală. Începînd din 1944, cînd sosea, cum spun legendele, ca tînăr de 18 ani cu trompeta sub braț la New York, urmînd să fie descoperit de Charlie Parker și inclus în cvintetul său, Miles Davis nu a încetat să reprezinte ideea însăși de evoluție, de continuă schimbare în jazzul nou. Martor, deloc pasiv, al mutațiilor de gust și mentalitate dominate succesiv de bop, cool și free, Miles își conturează o personalitate atît de puternică, încît în momentul istoric amintit la început el devine „catalizatorul” unei ample sinteze artistice.

Care erau premisele acestei regenerări a jazzului? Sursa imediată a constituit-o scurta dar frênetica istorie a muzicii rock din anii imediat precedenți. Mulți s-au grăbit să eticheteze producțiile pline de fantezie, inventivitate juvenilă, nonconformism, umor și melancolie ale „formațiilor de pletosi” drept simplă muzică de consum, care va suna peste ani la fel de îmbătrînită precum muzica ușoară fredonată de atîtea alte generații. La o privire mai atentă se va constata însă că lucrurile nu stau de loc așa. Prin muzica dominată simbolic de *Beatles* lumea artelor a cunoscut un fenomen rar: coincidența (fie ea doar relativă și temporară) dintre succesul de public și valoarea estetică intrinsecă a operei. Înțelegem prin succes gradul de răspîndire al respectivei muzici. Elementul valoric, la rîndul său, constă în primul rînd în sunetul proaspăt, adecvat trepidațiilor epo-

cii, dar și în sofisticarea progresivă a elementelor de limbaj muzical, a raporturilor dintre muzică și text, deschiderea (adevărată operă de educație) spre alte zone culturale, familiarizarea tinerilor auditori cu normele unei adevărate estetici (nu numai) muzicale. În plus, diversitatea: *The Rolling Stones, Animals, Yardbirds, The Spencer Davis Group, Fleetwood Mac, Ten Years After* — cultivând legături cu tradiția rhythm & blues; *The Who, The Kinks, Creedence Clearwater Revival, Led Zepplin* — promotori ai unui beat „plebeu”, agresiv, frust; *The Beach Boys, Small Faces, Moody Blues, Bee Gees* — adepți ai armoniilor vocale și orchestrale îndelung șlefuite, uneori excesiv edulcorate; *The Pretty Things, Manfred Mann, Them, Doors, Move, Iron Butterfly, Electric Light Orchestra, Steppenwolf* — diverse registre ale tendințelor experimentale; maturizarea acestor tendințe prin grupuri vâdind deja tangențe cu jazzul: *Mothers of Invention, The Jimi Hendrix Experience, Cream, Nice, Emerson, Lake & Palmer, Colosseum, Jethro Tull, Family, Pink Floyd*; apoi inevitabila orientare spre jazz: *Soft Machine, Nucleus, Flock, Blood, Sweat & Tears, Chicago, John Mayall, Chase, If, Alexis Korner*. Perioada a fost dominată la modul simbolic, cum spuneam, de grupul *The Beatles*. Tot ca un element valoric de prim rang poate fi considerată știința celor patru tineri din Liverpool (ca și a întregii muzici derivate din inițiativele lor) de a răspunde unor aspirații, de a crea un veritabil stil de viață bazat pe sinceritate, punând în valoare resursele individuale, personalitatea fiecărei fapturi omenеști. Un umanism muzical modern, o pasionantă școală a vieții menită să disloce inerțiile și să proiecteze direcții de viitor încurajatoare. Cîteva dintre cele mai exacte considerații asupra fenomenului *Beatles* i se datorează lui Adrian Păunescu: „Din comert, ei au trecut în legendă. Mitologia veacului va trebui, în mod fatal, să rețină pe McCartney, Harrison, Lennon și Ringo ca pe o expresie brutală și muzicală a nesupunerii noilor generații la spiritul conservator, la spiritul războiului rece, la spiritul antiumanismului și înstrăinării.

Pentru că formația *Beatles* n-a fost doar o victorie a muzicii tinere. A fost și o victorie implicită a spiritului tinăr, a libertății care a devastat lăcașurile burgheze și capetele dogmatice.

Pînă la Beatles lumea arăta într-un fel, după Beatles lumea arată altfel. O furtună a plecat din chitarele și din suflutele celor trei superbi Beatles și din bateria lui Ringo și a măturat multe din semnele de interdicții convenționale și multe din depunerile de praf ale rutinei burghezo-dogmatice.

Lumea a dat să-și iasă din țîțini dar n-a putut să-și iasă, pentru că muzica nu era decît muzică și pentru că singura ei idee coerentă era lupta împotriva oricărei ideologii încremenite.

Beatles a fost un termen al dialecticii, a fost o furtună și a fost jetul de sare care a lovit rănile ascunse ale contemporanilor". (*Într-un cinematograf din Viena, Flacăra*/4 iunie 1981, p. 24)

Cum însă contestația ar fi pus în pericol, pînă la urmă, înseși interesele promotorilor muzicii pentru tineret (prea multă emancipare prin educație îi face pe auditori să discearnă momentul cînd gusturile lor sunt manipulate!), perioada de aur a muzicii beat/rock nu a durat mai mult de un deceniu. Este adevărat și că, din punct de vedere muzical, resursele respectivelor grupuri se epuizaseră aproape complet. Ceea ce a urmat, în planul muzicii pop, a fost o sterilizare progresivă a forțelor noului, avînd drept rezultat plafonarea rock-ului în manierism decibelic, involuția dirijată a „gustului larg” spre producția de serie, dominată de lamentabilii hibrizi ai unor șlagăre „de discotecă”: aglomerare-kitsch de belcanto, ritmică simplist-obsedantă, orchestrații epigonice wagneriene și sonorități maniacal-electronice, apel la efecte ieftine, dominate de un feroce spirit comercial. Cu staruri de un sezon, înlocuindu-se rapid unul pe altul (Gary Glitter, Demis Roussos, Middle of the Road, ABBA, Boney M etc. etc.), comerțul și-a reintrat în drepturi. Privind retrospectiv, e de mirare cum, în anii '60, vigilența apărătorilor muzicii acefale (veritabil opiu pentru mase) a putut fi temporar înșelată...

Și totuși, rock-ul, sau cel puțin o parte din spiritul său, trăiește în continuare. Pulsațiile sale genuine, inconfundabile, au fost incorporate în transcripții elevate, de calibrul celor prin care Miles Davis lansa — cu spectaculoasele sale albume *Bitches Brew* și *Live Evil* — o constelație fascinantă de interpreți pe firmamentul jazzului. Simpla amintire a numelor lor, pe atunci încă re-

lativ puțin cunoscute, între timp afirmate printre forțele motrice ale jazzului mondial, justifică pe deplin opinia conform căreia Davis este mentorul principal al regenerării acestei muzici în deceniul trecut: Keith Jarrett, Herbie Hancock, Chick Corea, Joe Zawinul, Larry Young, — la instrumente cu claviatură, Wayne Shorter, Bennie Maupin, Gary Bartz, Steve Grossman — instrumente de suflat, John McLaughlin — ghitară, Ron Carter, Dave Holland, Michael Henderson — bas, Jack DeJohnette, Tony Williams, Billy Cobham, Lenny White — baterie, Airto Moreira, Jim Riley — percuție, Khalil Balakrishna — sitar ș.a.

Tranziția spre *noul jazz* s-a produs însă mai puțin virulent decât lasă a se înțelege succesul zgomotos al celor două discuri. O tranziție mai *pe tăcute*, cum se și intitulează alt disc-cheie realizat de Miles scurt timp înainte: *In A Silent Way* (1969) constituie, într-un fel, piatra de hotar pentru nașterea muzicii reprezentative a ultimilor ani. Organizarea materiei sonore e foarte laxă — două ample suite în care poliritmii și politonalități se întreșes alcătuind un obiect estetic pregnant și fluid, obsesiv și în același timp echilibrat prin coerența sa vizionară. Armonia subzistă în rafinata interferență de timbruri, pentru că aici Miles nu mai e supus exploziilor afective, ci își domină sentimentele de la distanță ironică pe care i-o dă experiența. Libertatea improvizatorică nu se pierde, dar își subordonează impulsurile unei anume voințe de organizare pe ansamblu. Tocmai echilibrul rezultat din contrabalansarea artificiei și a spontaneității conferă muzicii o frumusețe de operă clasică (exemplară). Notele calde, prelungi ale trompetei lui Miles (încă neelectrificate!), plutind peste suportul ritmico-melodic straniu, aproape de calitatea visului, anticipează lirismul jazzistic ce se va impune ulterior. O poezie a sunetului în sine, a irizațiilor insolite și a aluziei intelectuale pline de substanță.

Pornind de la o concepție artistică ferm conturată, Miles Davis reprezenta tipul de muzician apt să determine asimilarea elementelor de maximă semnificație din tradiția muzicală universală, combinându-le cu o sensibilitate adecvată momentului contemporan. Acest fenomen de „retopire” decurge însă la modul implicit, fiind imposibil de disociat de evoluția jazzului în liniile sale

de ansamblu. (Întrebat odată de un reporter dacă ascultă muzică clasică, Miles Davis răspundea că îl interesează toți compozitorii, dar că revine întotdeauna la Stravinsky: „Stravinsky a compus sunete care îmi taie respirația. Îmi place de asemenea Rahmaninov pentru formă. Îmi plac Berg și Schoenberg, dar aceștia n-au compus decît o dată. Ca și Ibert, care n-a realizat decît *Escales* și apoi nimic interesant. La fel Benjamin Britten: a scris *Peter Grimes* și s-a oprit acolo”.

Printr-o uimitoare dinamică interioară, prin sporirea continuă a gradului de expresivitate, sofisticarea și, pe de altă parte, epurarea limbajului, prin extinderea practic ilimitată a cadrului formal, jazzul se plasează la loc de frunte în efortul artelor contemporane de a găsi transfigurări estetice viabile ale vieții—așa-cum-este-ea-astăzi. Ambianța socială dominată de tehnologie, de masive acumulări cantitative și salturi calitative, dar și de terifiante stocări de arme, manevre militare, invazii, subdezvoltare, crize economico-politice etc., această ambianță *megalopolitană* produce inevitabile mutații la nivelul reprezentărilor artistice. Firească este, în condițiile date, tendința acestor reprezentări spre o accentuare a factorului intelectual. Ele însele devin acte cognitive, abandonînd sau trecînd pe un plan secund funcția lor pur agrementală. Că aceasta ar fi direcția normală nu mai trebuie argumentat pentru cine e familiarizat cu idealul marxist al culturii: ridicarea continuă a nivelului de cunoștințe al maselor, educarea unui public tot mai larg capabil să aprecieze, să savureze, să beneficieze de pe urma produselor unei arte elevate, formarea unui om complet, pentru care cultura să reprezinte libertatea și demnitatea umană ridicate la rang de principiu. Pe de altă parte, comprimarea timpului de care dispune individul sub asaltul unui ritm vital mereu accelerat cere cu necesitate o exigență crescută față de creația estetică. Nu ne poate fi indiferent cu ce umplem timpul nostru excesiv limitat. Receptorul de artă cît de cît conștient nu-și mai poate permite să accepte lucrări facile, subculturale, care mimează și minimalizează adevărata problematică a existenței.

Revenirea jazzului pe primul plan al vieții muzicale internaționale a fost confirmată, în deceniul trecut, nu

numai de amploarea difuzării sale pe glob, ci și de interesul pe care multe din publicațiile nespecializate au început să i-l acorde (nu mai vorbim de audiența tot mai largă a celor specializate). Hebdomadarul de mare circulație *Newsweek* dedica o bună parte din paginile numărului 6/8 august 1977 procesului de re-jazzificare. Ceea ce se putea reproșa competentului studiu al lui Hubert Saal era abordarea chestiunii dintr-un unghi de vedere prea american. Dar, cu toate că importanțele schimbări petrecute în jazzul european erau neglijate, analiza reflecta, în ultimă instanță, tendințele majore ale acestei muzici pe plan mondial (de altfel, lărgind sfera discuției, e bine să subliniem faptul că jazzul a constituit foarte probabil cel mai original aport al Statelor Unite la diversificarea culturii universale). Integrând puncte de vedere istorice, culturale, sociologice etc., articolul nu putea face abstracție de atragerea în orbita jazzului a unei întregi noi generații de ascultători. „Dilema” jazz/rock își găsea posibila soluție prin depășirea categorisirilor arbitrare; publicul începea să înțeleagă animozitatea adesea mărturisită de muzicieni față de etichetările la care fuseseră supuși; conceptul de muzică bună, de muzică în sine, câștiga teren. Grosul publicului nou îl forma, în principal, generația ce conferise suportul moral necesar formidabilei erupții *beat*, dar pe care spiritul facil — comercial — primitiv al discotecomaniei o deziluzionase definitiv. Jazzul apărea ca un domeniu luxuriant, promițător, plin de neprevăzut. Hit-ul (slagărul) a beneficiat dintotdeauna de regimul efemerității acceptate printr-un fel de... contract consensual. Muzica beat-rock din anii '60 încerca să iasă din acest cadru strîmt. Pe spațiile reduse ce-i stăteau la dispoziție ea și-a efectuat testele în vederea stabilirii contactelor cu universalul. Ea realiza o proiecție, crea o deschidere, o fantă de luminozitate prin care să se întrevadă alte perspective decît cele cotidiene. „Simțirile agreste”, pulsionile adolescentine refuzau să se mai subordoneze comandamentelor comerciale. În mod paradoxal, succesul de public n-a fost mic. Să recunoaștem însă că destul de superficial. Mulți „rockeri” au rămas cu incapacitatea de a asculta altceva decît o muzică vizînd obsesiv efectul imediat, „evenimentele” aglomerate pe caroiul îngust al unei topografii

emotive bine verificate. Tocmai cei ce protestaseră față de uniformizare se anchilozau în reminiscențele fostei lor iconoclastii. Erau pierduți pentru „cauza” jazzului. Infirmitatea lor s-ar putea numi — respirație frântă, suflu scurt, lipsa unui exercițiu al răbdării intelectuale. În jazz, dorințele, voluptățile, delectarea nu par rușinoase, sunt eliberate de sub stigmatul aplicat artelor „ușoare”, pentru că pretind participarea afectivă, angajamentul receptorului, și pentru că se situează într-un punct geometric unde frumosul se suprapune experienței fundamentale.

Revenind la articolul din *Newsweek*, cităm o declarație a unui tânăr din Los Angeles, semnificativă pentru schimbările survenite în mentalitatea și gusturile publicului: „Rock-ul înseamnă doar fermitate, fără nimic din complexitatea vieții. Jazzul e mai apropiat de dilemele moderne”. E atins aici un punct important pentru definirea și însăși justificarea conceptului modern de jazz. Rosturile acestuia devin tot mai clare, în opinia noastră, ca modalități eficiente de sublimare a tumultuoasei existențe contemporane, adaptată unor ritmuri și determinări absolut noi. Se resimte, de asemenea, o corespondență, o anume sincronizare în evoluțiile artelor pe parcursul timpului nostru. Fondul problemelor e cât de cât unitar. Ceea ce se transformă, îmbogățindu-se, diversificându-se, adaptându-se unei alte sensibilități, tocmai spre a conferi înfățișări sensibile profunzimilor, este forma. Formele noi, ca unificări ale „tuturor elementelor limbajului artistic într-un întreg, *unitas multiplex*” (*Dicționar de estetică generală*, Edit. politică, 1972), se impun drept rezultat al unor subtile decantări, acumulări și evoluții proprii actului estetic. Chiar dacă inerțiile conștiinței încearcă uneori să stăvilească noul, acesta își va afla, mai repede sau mai târziu, singur calea afirmării.

La fel cum pentru pătrunderea sensurilor unei mari părți a liricii moderne cititorul s-a adaptat formulării eliptice, unde emoția se naște din forța de sugestie a cuvântului și ideii, unde nenumitul e la fel de important ca și elementul material, unde gândurile neterminate ale poetului se întregesc prin adeziunea celor cu care comunică, tot astfel există o fertilă tensiune creativă între muzicianul de jazz și auditoriul său. Re-

ceptorul nu mai resimte muzica drept simplă deconectare (deși nici componenta „delectării” nu trebuie neglijată aici), ci e direct implicat într-o nouă modalitate de confruntare — prin intermediul artei — cu existența. Adeseori piesele muzicale se alcătuiesc din motive și fraze abia sugerate, aparent lipsite de finalizare, dar care își dobîndesc semnificația prin inserția în unitatea de ansamblu a operei, a unei concepții estetice de rang superior. Alteori jazzmenii excelează prin consistența sau virulența creației lor. Putem exemplifica prima tendință prin „impresionismul” fundamental liric al unor Keith Jarrett, Dave Liebman, Miroslav Vitous, Jan Garbarek și atîția alții, în timp ce jazzul „teluric” își are reprezentanți viguroși ca Dexter Gordon, Cedar Walton, Ray Brown, Freddie Hubbard. Dar și mai elocventă ar fi compararea, în baza aceluiași criterii, a unor bateriști de azi: în extrema delicateții, profesînd discreția ca principală virtute a percuției, îi aflăm pe Jack DeJohnette, Bob Moses, Jon Christensen sau Roy Haynes. La polul opus s-ar situa postura jupiteriană a lui Tony Williams, Alphonse Mouzon, Lenny White, Billy Cobham sau Peter Erskine. Iar la centru, oscilînd cu abilitate în cele două direcții, găsim muzicieni ca Elvin Jones, Barry Altschul, Max Roach, Paul Motian sau Vladimir Tarasov.

Șansa jazzului de a se impune drept cea mai viabilă forță muzicală a acestui final de mileniu este întemeiată atît pe audiența sa mereu sporită, cît și pe o îmbucurătoare creștere a potențialului creator, a numărului de jazzmeni valoroși. E suficient să amintim aici înmulțirea vertiginoasă a talentelor care se manifestă în jazzul unor țări altădată complet rupte de circuitul principal al genului. Astăzi cunoscătorii acordă pe bună dreptate o mare atenție discurilor provenite din aceste „rezervoare” de noi energii. Indiferent că e vorba de spaniolul Tete Montoliu, japonezul Terumasa Hino, azerbaidjanul Vagif Mustafa-zade, finlandezul Edward Vesala, indianul Lakshminarayana Shankar, bulgarul Veselin Nikolov, românul Marius Popp, ungurul Aladár Pege, estonianul Lembit Saarsalu, grecul Sakis Papadimitriou și atîția alții, contribuția acestor noi forțe la dezvoltarea jazzului nu mai poate fi trecută cu vederea.

Într-o tentativă de sintetizare a desfășurărilor protoforme din jazzul deceniului trecut, revista *Jazz Forum* a adresat întrebarea „Care muzicieni sau grupuri credeți că au exercitat cea mai mare influență asupra jazzului în anii '70?” citorva personalități ale genului (*J.F.* nr. 62/1979). Iată, comparativ, trei dintre răspunsuri:

Dave Liebman, saxofonist, flautist, compozitor (S.U.A.): „Weather Report, Chick Corea, Herbie Hancock, Keith Jarrett, George Benson, Mahavishnu”.

Ernst-Ludwig Petrowsky, saxofonist, clarinetist, compozitor (R.D.G.): „Acei muzicieni care nu s-au aplecat în fața dictatului modei, al jazz-rock-ului electric sau al sunetului ECM. În Europa, oameni ca Peter Brotzmann, Alexander von Schlippenbach, Peter Kowald, Sven-Ake Johansson, Han Bennink, Misha Mangelberg, Evan Parker și Paul Rutheford; în S.U.A., oameni ca Sam Rivers, Oliver Lake, David Murray, George Lewis și Fred Anderson”.

Vladimir Tarasov — baterist (U.R.S.S.): „Jazz Composer's Orchestra, Art Ensemble of Chicago, Anthony Braxton, artiștii care înregistrează la ECM”.

După cum se vede, opinii extrem de diferite, și asta pe lângă faptul că înșiși cei chestionați practică fiecare o muzică foarte originală, inconfundabilă: Liebman e un mare poet al jazzului, Petrowski explorează zonele de înaltă tensiune, regimul de intensitate al sunetului, iar Tarasov ilustrează perfect ideea de baterist complet, capabil să acopere permanent lipsa basului din trio-ul în care cântă alături de Viaceslav Ganelin și Vladimir Cekasin.

Punctul forte al jazzului a devenit în anii din urmă, nu vom înceta s-o repetăm, diversitatea. Karl Lippegaus observa, în contribuția sa la volumul *The Story of Jazz* editat de Joachim-Ernst Berendt (Spectrum Book, 1978, Prentice-Hall Inc. Englewood Cliffs, New Jersey. p. 171): „Niciodată înainte spectrul a ceea ce se cheamă jazz nu a fost atât de vast. (...) Noul jazz nu a trebuit să-și sacrifice niciuna dintre calitățile sale jazzistice spre a ajunge la un public mai numeros; pur și simplu a trebuit să devină ceva diferit, ceva mai amplu, mai larg ca sferă de acțiune — cu un cuvânt, ceva mai eclectic”.

¹ După 1970, lumea jazzului și-a amplificat permanent aria cuprinderii stilistice. O artă se poate considera matură din momentul în care își asumă pluralismul ca premisă a propriei condiții. Azi toate căile sunt deschise în acest domeniu. Reluînd o idee a lui Alexei Batașev, vom afirma că nimic din ceea ce este muzică nu-i poate fi străin unui jazzman al zilelor noastre.

Partizanii exclusivismului de varii nuanțe, intoleranții care își imaginează cultura drept teren de exerciții destinat terorismului intelectual se vor arăta refractari față de atari aserțiuni. Ei își maschează incapacitățile de percepere a noului acuzînd epoca de anarhie culturală, haos stilistic și alte păcate. În realitate, așa cum constată reputatul estetician sovietic Dmitri Lihačov, „Progresul în artă înseamnă întii de toate progresul în receptarea operelor de artă, care permite artei să se ridice pe o nouă treaptă datorită lărgirii posibilităților de coparticipare la creație și de asimilare a operelor unor epoci, culturi și popoare diferite”. (*Evoluția stilurilor și stilul baroc*, în volumul *Poetică, estetică, sociologie*, Edit. Univers 1979, p. 182)

În ceea ce ne privește, credem a nu ne înșela considerînd actuala înflorire a diversității în jazz, comprehensiunea față de cele mai variate opțiuni stilistice, cît timp sunt validate din punct de vedere estetic, drept semne benefice, demne de un climat artistic civilizat.

Abundența și divergența tendințelor creează însă dificultăți speciale celui preocupat de a stabili o anumită ordine, în speță teoreticianului sau criticului. Forțînd puțin nota, am observa că, de la clasicism înapoi, genurile își pierd treptat iluzoria puritate, iar stilurile își îmbogățesc încărcătura specifică prin atît de multe note particulare, încît, ramificîndu-se neîncetat, tind să se pulverizeze. Nu rămîne atunci altă soluție decît reducția la des invocata formulă—magică a lui Buffon, *stilul e omul însuși*? O definiție despre care Lucian Blaga constata într-un eseu că «a fost la origină foarte departe de accepția individualistă, ce i se atribuie prin abuz profesoral în zilele noastre. Cuvîntul „însuși” din fraza „stilul e omul însuși” nu indică individualitatea, ci idealul clasic despre om. După opinia rostită de Buffon insul devine „om” nu prin aceea că își creează un

stil al său, individual, ci prin acceptarea unui stil înalt ideal, care poate fi și al altora». (Lucian Blaga, *Zări și etape*, E.P.L., 1968, p. 294)

Dar, chiar dacă secolul nostru e unul al relativizărilor, chiar dacă delimitările exacte au devenit aproape imposibile, anumite linii de forță trebuie trasate, spre a înlesni o minimă comunicare și orientare în labirintul artei contemporane. E bine, de aceea, să ne reamintim considerațiile lui Tudor Vianu, dominate de un caracteristic simț al măsurii, referitoare la stil: „Adevăratul stil este acela în care se armonizează originalitatea individuală cu aceea a timpului și a societății. Originalitatea individuală este purtată, sprijinită și întărită de aceea a mediului local și a epocii. Nu însă pînă la punctul în care acestea din urmă devenind mai puternice, prin glasul lui n-am mai auzi decît pe ale lor. Manierați, lipsiți de adevărată originalitate, sunt deci și artiștii care cedează ușor gustului timpului și orientărilor culturii lor. Numai armonia acestor factori, dozajul lor delicat și precis întregește adevăratul stil”. (Tudor Vianu, *Estetica*, E.P.L., 1968, p. 143)

Pentru a ne întoarce la jazzul ultimilor ani, vom sublinia spiritul tolerant prin care împătimiții celor mai diferite așa-numite stiluri se pot bucura de o masivă producție muzicală. Este loc pentru toți. Mulți muzicieni continuă să cultive stilurile tradiționale, propriu-zis clasicizate (la fel cum filmul mut reprezintă perioada clasică în cinematografie) ale jazzului. Iubitorii de dixieland, de ragtime, de blues, de standards, de scat, de big bands tradiționale pot apela nu numai la reeditări pe disc, dar dispun de cluburi, emisiuni radio-tv, festivaluri sau noi înregistrări, menite să le satisfacă pasiunile, înrudite oarecum — prin implicațiile nostalgice — cu cele ale colecționarilor de ilustrate vechi, mărci poștale sau albume cu fluturi.

Analizînd pe scurt situația muzicii de jazz pentru orchestră mare, vom constata că și în această direcție s-au produs importante transformări. Sunetul însuși e altul. Simpla comparație a orchestrațiilor curente prin anii '30—'40 cu cele de astăzi e edificatoare. Aparatajul perfecționat utilizat acum (microfoane, stații de amplificare, mixere), îmbunătățirea calității instrumentelor, sporirea paletei cromatice prin includerea unor

noi instrumente (ghitară bas, pian electric, orgă, mai multă percuție, sintetizatoare) sunt elemente ce dau o mai mare strălucire ansamblului; rămîne de discutat, e adevărat, dacă astfel nu se pierde o parte din prospețimea inițială, dar farmecul specific al acestor imense „mașini de suflat” continuă să se exercite sub variate forme. Idealul ar putea fi rezumat de cuvintele lui Ray Nanțe, trompetist în orchestra Duke Ellington timp de peste 20 de ani: „Duke își cunoștea la perfecție instrumentul. De la fiecare instrumentist din orchestră cerea și obținea maximum posibil. El îi incita pe toți băieții să realizeze lucruri incredibil de dificile și își atingea totdeauna cu succes scopul — propriul său instrument era întreaga orchestră”.

Tocmai în măsura în care conducătorul fiecărui big band celebru reușea acest lucru, ansamblul își avea personalitatea sa inconfundabilă. Formula paradigmatică, a deplinei maturități, o întruchipase bineînțeles orchestra lui Duke Ellington. Ea obținea un fel de sinteză a esențelor muzicale ce i-au inspirat lui Gershwin cunoscutele compoziții pătrunse de idealuri jazzistice.

Astăzi tendințele merg de la păstrarea structurilor tradiționale, pînă la extrema inventivitate, constînd în transformarea orchestrei de jazz într-un mijloc de exprimare ultraevoluat. În clasamentul criticilor de jazz 1981 (*Down Beat*, august 1981), la categoria big band, figurează următoarele ansambluri: Akiyoshi-Tabackin, Sun Ra, Count Basie, Carla Bley, Woody Herman, iar pe primul loc la *talente meritînd o recunoaștere mai amplă* apare Globe Unity Orchestra. Orchestra condusă de pianista japoneză Toshiko Akiyoshi împreună cu soțul ei, saxofonistul de origine rusă Lew Tabackin, pare să continue linia aranjamentelor „perfecționiste” ale ansamblului Thad Jones — Mel Lewis, cel mai reprezentativ big band al deceniului 8.

În aceeași perioadă, de maximă importanță pentru evoluția jazzului s-au dovedit a fi realizările asociației numite *The Jazz Composer's Orchestra*, fondată la New York de Carla Bley și Mike Mantler. Sunt reunite aici forțe artistice de înaltă clasă spre a desfășura prodigioase experiențe muzicale. *Orchestra compozitorului de jazz* a scos discuri girate de Charlie Haden, Clifford Thornton, Carla Bley, Mike Mantler, Roswell Rudd, Le-

roy Jenkins etc. Iată cum explică Jenkins intențiile sale, valorificate în albumul *Orchestrai* intitulat *For Players Only* (înregistrat live la Wollman Auditorium al Universității Columbia N.Y., la 30 ianuarie 1975): «Improvizatorii de jazz au cântat în mod tradițional în formații mici (cvartete, cvintete etc.). Ideea mea este să compun lucrări care să-i utilizeze pe acești muzicieni într-o montare amplă orchestrală de concert, unde talentele lor improvizatorice să fie folosite spre a crea o varietate de stări și texturi în interiorul unei structuri bine precizate. Improvizatia înseamnă abilitatea muzicianului de a proiecta, prin intermediul imaginației spontane, gânduri și idei muzicale într-un context compozițional definit. Compozitorul definește astfel de elemente cum sunt motivele (capete), durata fiecărei secțiuni, textura sau calitatea (de ex. „sunete metalice”). El creează stările de spirit (bazate pe motive scrise sau pe indicații verbale) și specifică utilizarea anumitor instrumente în unele momente date. Rămâne la latitudinea improvizatorului să interpreteze ritmurile și sunetele necesare pentru obținerea doritelor texturi și emoții sub conducerea dirijorului». Orchestra care a înregistrat discul respectiv (editat de casa Virgin Records Ltd., J.2005) era formată din 18 membri. Ei au fost împărțiți în 4 grupe (după înrudirile dintre instrumente), plasate fiecare în câte un colț al sălii special alese pentru forma sa pătrată. Leroy Jenkins, compozitor, dirijor și violonist, se afla în mijlocul sălii, împreună cu sintetizatorul lui Romulus Franceschini. Publicul ședea în cercuri concentrice în jurul acestor doi interpreți, în timp ce un complex sistem de sonorizare permitea secțiilor plasate în colțuri să se audă atât pe sine cât și pe colegii aflați la oarecare distanță. Amplasamentul schematic al muzicienilor era următorul:

Anthony Braxton
(clarinet contrabas)
Kalaparusha Maurice McIntyre
(sax tenor)
Dewey Redman
(clarinet, musette)
Becky Friend (fl., piculină)
Charles Brackeen (sax sopran)

Sharon Freeman
(corn)
Bill Davis
(tuba)
Leo Smith
(trompetă)
Joseph Bowie
(trombon)

Leroy Jenkins (comp., dir., v.)

Romulus Franceschini (sintetizator)

David Holland (bas)

James Emery (ghit.)

Jerome Cooper (bat., perc., pian)

Diëdre Murray
(violoncel)

Charles Shaw (bat., perc.)

Sirone (bas)

Roger Blank (bat, perc.)

Piesa de mari dimensiuni astfel interpretată era compusă dintr-o serie de „capete” sau părți orchestrale, urmate fiecare de pasaje improvizatorice pentru unul sau mai mulți interpreți, una sau mai multe secții instrumentale.

Mulți jazzmeni de renume priveșc, acum, creația orchestrală drept o piatră de încercare a propriului talent, o experiență tentantă, necesară în evoluția lor artistică. Să-i menționăm, alături de cei amintiți cu Jazz Composer's Orchestra, și pe Sun Ra, Anthony Braxton, Chris McGregor (cu ansamblul său *Brotherhood of Breath*), McCoy Tyner, Keith Jarrett, Ornette Coleman, Karl Berger ș.a. Fiecare gîndește raporturile dintre instrumente și acelea dintre solist și ansamblu într-un mod care să-i pună în valoare, pe cît posibil, personalitatea. Exemplar în acest sens rămîne discul-capodoperă *Creative Orchestra Music* (Arista, A1-4080) realizat în 1976 de muzicieni avînd calibrul unor Roscoe Mitchell, Bruce Johnstone, Muhal Richard Abrams, Kenny Wheeler, Dave Holland, Leo Smith, Earl McIntyre, George Lewis, Richard Teitelbaum, Barry Altschul, Ronald Bridgewater etc. care transpuneau cîteva din ideile muzicale atît de prolifice ale lui Anthony Braxton. Printre ele se remarcă o piesă despre care Braxton mărturisea că „reprezintă interesul meu față de muzica de fanfară, atît ca o cale de extindere expresivă, cît și ca o formă demnă de a fi urmată în sine. Piesa cuprinde trei extensii structurate pentru improvizatorul creativ, iar trompeta piccolo e folosită mai degrabă într-un context creativ, decît ca solo de piccolo notat tradițional”.

Experimente orchestrale dintre cele mai fertile a întreprins Patrick Williams. În lucrarea sa *An American Concerto*, jazzul și muzica simfonică fuzionează, fără obișnuitele fenomene de inaderență dintr-o parte sau din cealaltă a „barierei”. Mesajul lui Williams e

simplu: pentru a reuși trebuie abolite tocmai aceste bariere ridicate în mod artificial, trebuie să-i fie redată concepției muzicale integralitatea, viziunea generală, forța de sintetizare.

Pasionante și îndelungi experiențe orchestrale a întreprins Sun Ra (născut ... cândva între 1910 și 1915!?!), una dintre prezențele cele mai esoterice din jazzul de avangardă. Sun Ra (Sonny Bount, numele cel adevărat i se cunoaște totuși) s-a afirmat nu numai ca muzician multilateral, ci și prin crearea unei mitologii aparte, avînd drept ax ideatic conexiunile dintre om și univers. În plan muzical, contopirea tradițiilor ancestrale cu proiecția spre viitor este convingător realizată prin mijloace adesea insolite. Sun Ra e un perfect organizator de puneri în scenă, orchestrele sale cu nume fantaziste (un avatar recent se cheamă *Epic Cosmic Myth Science Arkestra*) cuprind de la 15 la 100 de persoane — instrumentiști, recitatori, dansatori. „Magul” însuși apare la claviatură investimîntat în togă și poartă pe cap zale poleite sau un fel de rețea de antene. El este, de asemenea, autor al unor versuri intrigante prin melodicitatea lor sibilinică. În *Dicționarul de jazz* (Edit. științifică și enciclopedică, 1976), Mihai Berindei notează: „„Arkestra” execută compozițiile lui Sun Ra, în care un loc însemnat îl ocupă improvizațiile susținute de ansamblu, creîndu-se sonorități ample, originale și o subtilă poliritmie. Producțiile „Arkestrei”, care în general se îndepărtează de caracterul cunoscut al muzicii de jazz, sunt veritabile spectacole de „sunet și lumină”, cu efecte de culori, costume etc. și reprezintă una din formele muzicii de avangardă, ce pătrunde azi și în teatru, cinematografie, balet». „Reîncarnările” *Arkesirei* (*Solar Arkestra*, *Arkestra Intergalactică*, *Astro Infinity Arkestra* etc.) reprezintă un factor important în extinderea conceptului de jazz. „Mascara-dele” înscenate de Sun Ra posedă ironismul necesar unor epopei eroi-comice ale erei spațiale.

Pentru că ne aflăm la capitolul relațiilor dintre jazz și orchestra mare, nu putem trece cu vederea o creație realmente excepțională, aparținînd celui mai complet jazzman pe care l-a dat țara noastră. Ne referim la *Double Concerto for Piano, Tenor Sax, Symphony Orchestra and Big Band* de Richard Oschanitzky. Lu-



Thelonious Monk

Duke Ellington

McCoy Tyner



Miles Davis





Ornette Coleman



Anthony Braxton

Jack DeJohnette



Cecil Taylor





Ron Carter

Sam Rivers



Sun Ra



John
McLaughlin



Roscoe Mitchell
(Art Ensemble of Chicago)



Bill Evans



Dewey Redman

Leroy Jenkins



Albert Mangelsdorff



Vladimir Cekasin



Viaceslav Ganelin



Vladimir Tarasov

Dave Holland





Barry Altschul



John Surman

Tomasz Szukalski

Chick Corea (pian),
Dizzy Gillespie (trompetă),
și Eddie Gomez (contrabas)





Milivoje Marković (sax tenor)
i Miloš Krstić (pian)

Richard Oschanitzky



Marius Popp

Johnny Răducanu





Harry Tavitian



Dan Mândrilă



Mihai Porcișanu

Ion Baciú jr.



Eugen Condi



crarea a fost înregistrată în anul 1969 în R. D. G., de către Orchestra RTV Leipzig și big-band-ul Günter Golasch. Ca soliști apăreau autorul însuși la pian și Dan Mândrilă la sax tenor. Oschanitzky reușea performanța rară de a suda organic cele două tradiții componistice (de jazz și simfonică), prea adesea juxtapuse mecanic în cadrul programelor mișcării *third stream*. E regretabil că nici până astăzi respectivul succes al muzicii românești nu s-a bucurat de o ediție discografică, așa cum pe drept se cuvenea.

După cum se vede, chiar și în domeniul în genere mai conservator, al marilor ansambluri, fermentul inovativ a pătruns adânc. Așadar, rebelii de ieri, „avangardiștii” care păreau să demoleze totul prin succesele răsturnări de direcție, de la hot la be-bop, de la cool la primele încercări free, se pot declara satisfăcuți de fructele mîniei lor: jazzul de azi le preia moștenirea — cum s-ar zice — în mod creator, încorporînd-o în noi sinteze.

Desigur, pentru avangardiști a existat întotdeauna tentația de a face totul, de a-și pune definitiv (?) pecetea asupra evoluțiilor ulterioare, astfel încît urmașii să rămîină în ridicola postură de eterni epigoni.

Atitudine prezumțios—utopică, deși poate inerentă orgoliului demiurgic. Însă, dacă e să depistăm o „linie generală” aceasta constă într-un crescendo, într-o continuitate organică, pentru că muzicienii autentici ai jazzului au fost întotdeauna conștienți de datoriile, imprimate în chiar acțiunea lor creatoare, pe care le au față de precursori.

„Filierea” Miles Davis e, încă o dată, exemplară: după o cizelare, timp de două decenii, a propriei personalități printre „ași”, *the man with the horn* simte necesitatea să-și transmită învățăturile altora, mai tineri. Numele lui Shorter, Corea, Holland, Williams, Zawinul, McLaughlin, Hancock și ceilalți (amintiți ceva mai la început) sunt impuse prin inițiativele lui Miles.

După producerea „șocului electric” în jazzul de la finele anilor '60, toți aceștia încep să se desprindă din orbita astrului tutelar spre a forma grupuri celebre. Chick Corea și Dave Holland se asociază lui Anthony Braxton și Barry Altschul, tulburînd prin muzica formației lor, *Circle*, conștiințele încărcate de prejudecăți

și clișee. Wayne Shorter și Joe Zawinul fondează cel mai influent grup al deceniului 8, *Weather Report*, puternic, original și realmente inimitabil, în pofida valului epigonic ce i-a urmat. John McLaughlin se lansează în experiența vitalistă a Orchestrei Mahavishnu ș.a.m.d.

Apoi mulți membri ai acestor formații încep, la rîndul lor, cariere proprii și astfel procesul creșterii și îmbogățirii jazzului continuă pe traiectorii infinite. Dar nu același lucru se petrece cu moștenirea marilor dispăruți ai anilor '60 — Eric Dolphy și John Coltrane?

În 1975 apărea în *Seria de reeditări* a casei *Blue Note* un dublu album conținînd muzica lui Chick Corea din anii 1968—1970. Sub titlul *Circling In* erau reunite nu doar creații muzicale remarcabile, ci și un excelent studiu al lui Stanley Crouch (apărut pe coperta discului, ce purta indicativul BN—LA—472—H2). Crouch constata că muzica respectivă avea „afinități cu multe dintre forțele perioadei atît de inovative a anilor 1960, unii dintre cei mai uimitori ani din istoria Statelor Unite continentale, prin aceea că aproape totul fusese pus sub semnul întrebării, ba mai mult, provocat — capitalismul, atitudinile față de sex, rasism, stilurile de viață, politica externă, ideile despre droguri, credibilitatea conducătorilor națiunii etc. Aproape că n-a rămas o piatră care să nu fi fost răsturnată sau smulsă din loc.” Bineînțeles că muzica (fie ea pop, jazz sau *E—music* — cum e adesea denumită muzica de concert „serioasă”), nu putea fi exceptată din cadrul acestor transformări. Dar rădăcinile redirecționărilor din jazz trebuie căutate ceva mai departe. „Microistoria” avangardei descrisă de Stanley Crouch e pasionantă. Cel puțin cîteva evenimente se cer a fi reținute.

Astfel, în 1939, în timpul unui jam-session într-o casă din Harlem, Charlie Parker a descoperit o manieră de a dezvolta variațional temele, care, coordonată cu noul său mod de sincopare, promovat și de instrumentiști ca Max Roach și Kenny Clarke, urma să genereze extensii stilistice majore și să impună noi nivele de tehnică instrumentală. Eforturile lui Parker și ale altora ca el — Dizzy Gillespie, Bud Powell, Tadd Dameron, Fats Navarro — aveau să determine înfiia

luptă pe plan estetic în cercurile jazzistice, pentru că era vorba de prima orientare avangardistă a jazzului ce nu a fost tot atât de repede acceptată precum inovațiile lui Morton, Armstrong, Ellington, the Kansas City Players. Stanley Crouch mai observă că «era de asemenea primul stil de jazz al cărui creatori nu se gîndeau în mod necesar la dansabilitatea unei piese pe cînd o concepeau, ceea ce e probabil esența întregii chestiuni. Nu, aceasta nu era primordial o muzică de dans, nici o muzică potrivită la show-uri sau la spectacole de vreun fel sau altul. Era o muzică menită înainte de orice să fie ascultată și care, dată fiind tradiția „de agrement” a locurilor unde se cînta de obicei jazzul profesionist, a constituit probabil cel mai aventuros pas, unul ce avea să conducă la ceea ce mai tîrziu va fi privit ca ruptura dintre jazz și muzica populară (= ușoară, pop — sensul dat cuvîntului în S. U. A., n.n.)».

Au urmat înnoirile anilor '40 — Gillespie dînd culoare orchestrei cu ritmurile afro-cubane ale lui Chano Pozo; Thelonious Monk inventînd o muzică de tonuri pline, ritmuri frînte, melodii angulare, cu pauze pline de suspens și cu ceea ce Crouch numește „accente care șocau convențiile, impunînd un stil pianistic atât de profund original, încît la început i-a frapat pe neinițiați drept inept, la fel cum se întîmplase și cu pictura lui Picasso”.

Bud Powell reușea prin vituoasele sale improvizații de mare viteză să transplanteze ideile lui Parker pe claviatură. Kenny Clarke și Max Roach, „ofereau bateriei colaci de salvare pentru această muzică”, cu punctări spontane, coordonate independent, care intensificau dialogul dintre linia din față și ritm. Urmîndu-l pe Jimmy Blanton, Oscar Pettiford înscrisa basul pe noi coordonate, cu trasee suple, rafinat intonate, ce susțineau ideile armonice și tempo-ul fantastic.

Controversa legată de be-bop ținea în penumbră cîteva semne ce anunțau noi schimbări: în 1947, Duke Ellington scria *The Clothed Woman*, o lucrare aproape lipsită de un centru tonal, iar Lennie Tristano istorisea că Parker însuși obosise să cînte progresii armonice și, în 1949, medita la o modalitate de a impri-ma muzicii un curs nou, de fapt spre atonalism!

«În 1953, scrie Crouch, anul cînd Parker, Gillespie, Powell, Mingus și Roach au cîntat concertul clasic de la Massey Hall, George Russell tocmai își terminase *Teoria lidiană a organizării tonale*. Cu ideile sale asupra organizării bazate pe game, ea urma să fie de primă importanță pentru epoca modală a anilor '60, fiind bazată pe folclor și prezentată ca alternativă la succesiunile de acorduri. Prin marele concert și prin lucrarea lui Russell culmea be-bop-ului fusese atinsă și era timpul ca alte lucruri să se întîmple.

În anul următor morții lui Parker, 1956, Charles Mingus înregistra *Pithecanthropus Erectus*, care folosea o bază armonică limitată și le cerea saxofoniștilor Jackie McLean și J. R. Montrose să facă uz de capacitățile pur sonice ale instrumentelor, opunîndu-le valorilor de înălțime temperate. (...)

În vara anului următor, 1957, John Coltrane apărui la Five Spot împreună cu Thelonious Monk și își începu marșul de 10 ani spre glorie, descoperind faimoasele sale „fișii de sunet” și devenind un inovator cu drepturi proprii. Dar faima și cea mai deplină punere în valoare avea să le cîștige alături de Miles Davis. Prin Davis, Coltrane vine în contact cu modurile, pentru că Davis înregistrase cu Gil Evans o versiune a lui *I Loves You, Porgy* în 1958 (un an înainte de istorica sesiune de înregistrări pentru *Kind of Blue*), versiune despre care trompetistul spunea: „(...) Cînd Gil a compus aranjamentul pentru *I Loves You, Porgy*, el a scris pentru mine doar o gamă. Fără acorduri. Și acel pasaj cu numai două acorduri îți dă mult mai multă libertate și spațiu să auzi ce se întîmplă”.

(...) Peste un an, în 1959, Ornette Coleman debuta la Five Spot cu o muzică ce avea să dea ultima lovitură trunchiului deja grav ciopîrțit al be-bop-ului. Cu sosirea lui, devenea clar ceea ce un alt deschizător de drumuri, Cecil Taylor, urmărise încă de la primele înregistrări, efectuate în 1955. Și deși muzicile lui Coleman și Taylor sunt foarte diferite, amîndoi au produs inovații și artiști inovatori de felul unor Don Cherry, Charlie Haden, Eddie Blackwell și Albert Ayler, Sunny Murray, Archie Shepp, Roswell Rudd și Henry Grimes. (...) Față de provocările lui Coleman, Taylor și

ale cvartetului înnoitor al lui John Coltrane, pianul a început să fie privit dintr-o multitudine de unghiuri noi. Coleman a optat pentru varianta lipsită de acest instrument, dar Coltrane l-a găsit pe McCoy Tyner și o nouă școală s-a născut, bazată inițial, în bună măsură, pe splendida operă a lui Wynton Kelly». Apar acum pianiști de mare răsunet ulterior: Bill Evans, Paul Bley, Andrew Hill, Chick Corea, Herbie Hancock, Keith Jarrett.

Nu arareori s-a vorbit de un clivaj în rîndurile publicului deceniului 7, determinat pe de o parte de limbajul esoteric al jazzului *free*, pe de alta de atracțiozitatea rock-ului din acei ani. În special efectele spectaculare (multe exterioare) ale acestuia din urmă au dus, într-o primă etapă, la quasi-incomunicabilitatea dintre cele două domenii muzicale. Publicul savura tocmai aceste efecte, înnoitoare în primul rînd prin tratarea nonconformistă a unor abia descoperite „gadget”-uri electronice. Ghitaristul Larry Coryell sau flautistul Jeremy Steig sunt printre puținii jazzmeni care au încercat să se apropie, înaintea lui Miles, de rock. Cu timpul, rock-ul ca stil de epocă/stil colectiv a început să-și dezvăluie carențele. Considerațiile lui Dmitri Lihaciov din studiul menționat de noi, referitoare la o îndepărtată epocă, rămîn la fel de valabile și cu privire la ceea ce devenise rock-ul în numai cîțiva ani: «Acest stil, în care variantele individuale erau foarte limitate, era lesne perceput, lesne completat, întregit, desăvirșit. Operele se creează ușor. Stilul e „colectiv”.

Inerția mișcării vieții artistice, care nu admitea comutarea conștiinței estetice la alte stiluri, a trecut ușor peste diferitele asperități și peste o anumită nefinisare». (cf. op. cit., p. 183) Și tot esteticianul sovietic arată că «Stilul, într-o anumită măsură, înseamnă nivelare, este „destinul”, care încearcă să încătușeze arta timpului său și să lipsească epoca de individualitățile ei. Doar un artist mediocru se supune în întregime cerințelor stilului. Așa se întîmplă, pesemne, în toate epocile și în cazul tuturor stilurilor». (ibid., p. 213)

E cert că, astfel privind lucrurile, anii din urmă ai jazzului, ani de maximă vitalitate și înflorire, marchează

ză de fapt o „epocă fără stil”. Privind situația într-un plan cultural mai larg, aceasta se înscrie pe linia dispariției treptate, observate de Lihaciov, începînd din secolul XIX, «dacă nu a canoanelor înseși, cel puțin a ideii necesității canoanelor, ca principiu pozitiv în artă, fiindcă flexibilitatea percepției devenise destul de mare și dispăruse necesitatea unei „chei stilistice” unice pentru „citirea” operelor de artă. Receptorul de artă putea lesne „recunoaște” cîteva stiluri, să se adapteze stilurilor individuale ale autorilor ori stilului operei respective». (ibid., p. 181)

Terminologic vorbind, începutul anilor '70 a fost dominat de noțiunea de jazz-rock, pentru ca în a doua jumătate a deceniului să se generalizeze conceptul *jazz de fuziune*. Ca orice determinare stilistică, el rămîne imprecis, însă reflectă multitudinea fără precedent a influențelor suportate de jazzul actual. Să enumerăm doar o mică parte dintre ele: muzica așa-zis clasică, influențele folclorice, cîștigurile etnografiei, asimilarea critică/ironică a unor elemente comerciale, relațiile tot mai strînse dintre arte, utilizarea tehnicii colajelor, improvizația absolută, compoziția instantanee sau — din contră — premeditarea fiecărui pas în sfera creației, adoptarea cîștigurilor muzicii de cameră și simfonice contemporane etc. Se poate replica, desigur, că multe din aceste atribute sunt specifice stilului free. De acord. Și acesta însă își are locul său printre „ingredientele” fuziunii. Să ținem cont că esteții puriști se vor încrunta din nou? Dar orice raționament cît de cît obiectiv va recunoaște că nu se poate trăi, la infinit, numai în domeniul experiențelor limită, sau numai în domeniul unui anumit fel de experiențe. Oricît de mult ne-ar încînta un stil ori un interpret, a-i audia în exclusivitate ar fi semnul unei totale, inumane limitări.

Fuziunea ar fi putut semnifica sinteza spre care aspiră muzica de azi: aceea a formelor, dar și sinteza unei noi spiritualități, cu problematica sa inerentă. Însă labilitatea terminologică a făcut ca, abia apărută, denominația să se și încarce de conotații peiorative. Astfel că actualmente ea nu definește acele magnifice aliaje sonore în care Dewey Redman, Cecil Taylor, John Surman, Ornette Coleman, Jack DeJohnette, Don Cherry, Anthony Braxton, McCoy Tyner, Muhal Ri-

chard Abrams, Ganelin-Cekasin-Tarasov, Gunter Hampel, Air, Enrico Rava, Jan Garbarek, Jarrett, Corea Marković-Gut, și mulți alții înrudiți cu ei condensează cele mai deosebite experiențe muzicale, ci mai degrabă formele compromisului comercial actual. În cel mai bun caz, sunt considerate ca aparținând jazzului de fuziune creațiile unor *Weather Report*, *Return to Forever*, Herbie Hancock, Jimmy Smith, Jean-Luc Ponty.

Critica a comis eroarea de a atribui fuziunii tot ceea ce prezenta o cât de vagă tendință de manierizare pe linia utilizării masive a aportului electronic. Și astfel, un cuvânt care avea șanse să simbolizeze tendințele constante de progres din muzica nouă a fost compromis, redus la o simplă vogă. Fuziunea s-a transformat pur și simplu într-o confuziune generalizată.

În 1981, critica observa că, la fel ca la începutul fiecărui deceniu, un nou capitol al istoriei jazzului e pe cale de a se naște. Se face uz de termeni improprii ca *punk jazz* sau *no wave*. În realitate, direcția căreia pare să i se acorde o mare importanță constă, mai curând, într-o fuziune a curenților free și funk (acesta, ca expresie particulară a muzicii negre de larg succes, sau ceea ce în anii '60 era denumit *soul*).

Numele cele mai vehiculate în legătură cu acest *free funk jazz* sunt James „Blood“ Ulmer, Ronald Shannon Jackson, Luther Thomas și (din nou în postură de pionier) Ornette Coleman. Formația electrică a acestuia, *Prime Time*, fusese întâmpinată cu ostilitate la finele deceniului trecut. Acum lucrurile s-au schimbat, iar calitatea suprinzătoare de a readuce în jazz stimulenta dansabilității a făcut ca noul curent să fie botezat și *dance jazz*.

În condițiile unei diversități greu controlabile, modul de a gândi al lui McCoy Tyner se justifică pe deplin: „E dificil de spus ce înseamnă jazzul azi. Totul depinde de direcțiile proprii alese de indivizi. Fiecare pare să caute lucrul cel mai personal. Cred că asta e minunat. Tocmai acesta e sensul întregii chestiuni — căutarea identității individuale prin muzică“.

Demn de interes, poate și pentru a se trage concluzii utile pentru viitor, este relativul eșec al revenirii lui Miles Davis, după 5 ani de absență, pe scena newyorkeză, cu ocazia primului festival Kool (de fapt,

al 10-lea festival Newport-New York, sau al 28-lea festival Newport...). Criticii prezenți la fața locului (v. *Down Beat*/octombrie 1981) nu au avut obiecții referitoare la pasajele, extrem de scurte, dar strălucite, executate de trompetist el însuși. Nemulțumirile vizau în primul rând calitatea dubioasă a partenerilor („un cvartet compus din muzicieni funk-rock care, cu excepția bateristului veteran Al Foster, nu au fost capabili să susțină *nici un moment* interesul pentru vreun solo sau pasaj de ansamblu, culminând cu divagațiile exasperante, neglijente ale gitaristului Mike Stern” — Art Lange).

Or, valoarea lui *In A Silent Way*, *Bitches Brew*, *Live Evil* sau *Big Fun* rezida tocmai în personalitățile de care știuse să se înconjoare marele trompetist. Discrepanțele exagerate între nivelele muzicale ale componentelor unui grup sunt astăzi scump plătite.

Anii aceștia de înflorire ai jazzului au provocat o reală emulație printre talentele genului. Concurența crește. Producția de discuri e imensă. Publicul are de unde alege, are mult de câștigat de pe urma efervescenței care se resimte pe scene, precum și în studiouri.

S-ar putea scrie o carte (o alta) intitulată *Destine semnificative în jazzul contemporan*. Ea ar fi cu siguranță mai relevantă, în măsura în care ar urmări mai îndeaproape activitatea unor jazzmeni, decât pot fi înșiruirile, inevitabil seci și incomplete, de nume. Din fericire, listele muzicienilor de jazz încep să fie cunoscute în cercuri mereu mai largi, discurile și emisiunile de jazz își sporesc numărul, facilitând răspândirea genului în rândurile publicului dornic de o artă problematizată, complexă.

Niciodată sfera de cuprindere a jazzului n-a fost mai variată. Într-o lume care apelează în principal la aceleași obiecte de uz imediat, tinzând spre uniformizarea indivizilor, accesul către domeniile culturii oferă o alternativă demnă de luat în considerare.

Din dorința de a prezenta cititorilor aspecte direct legate de activitatea unor muzicieni reprezentativi pentru noul jazz, am alcătuit câteva „conspecte” menite să clarifice, pe baze documentare, tumultuoasa desfășurare de forțe din cadrul acestei arte.

OPT FIȘE PENTRU „DESTINE SEMNIFICATIVE IN JAZZUL CONTEMPORAN“:

1. John McLaughlin

La începutul anilor 70, personalitatea atot-dominatoare a lui Miles Davis părea să eclipseze integral marea scenă a jazzului. În realitate, muzicienii cu care colabora el (îi reamintim doar pe Chick Corea, Herbie Hancock, Joe Zawinul, Wayne Shorter, Dave Holland, Tony Williams, John McLaughlin) începuseră să dea proba maturității și talentului lor, nu numai în contextul propus de marele lor mentor. Revelator în acest sens rămîne albumul **EXTRAPOLATION**, înregistrat în 1969 de John McLaughlin (născut 1942, într-un sat din Yorkshire), împreună cu alți trei muzicieni englezi. Prin caracterul său cu adevărat emblematic pentru stilul epocii, discul este dintre acelea care se rețin în antologiile cele mai riguroase. Concepută sub forma unei suite, muzica se derulează în cadențe magnific șlefuite, mereu reinvigorată de fantezia melodico-ritmică a celor patru interpreți. John McLaughlin se dovedește un virtuoz al ghitarei bine-temperate, trecînd cu eleganță de la sinuozitățile „tensiunii electrice”, la calmul instrumentului clasic, neamplificat. John Surman debordează în scilpitoare excursuri la saxofon bariton și sopran, realizînd și el, prin alternanța celor două instrumente, un imprevizibil joc de reflexe sonore. Totul e secundat de contrabasistul Brian Odges și de bateristul Tony Oxley, cu pregnanță, flexibilitate și originalitate expresivă rar întîlnite.

Fără exagerări formale sau agresivități gratuite, *Extrapolation* constituie un veritabil manifest al modernității organice structurate. Arta manifestată plenar pe acest disc nu tinde să se impună ostentativ, ci își cîștigă admiratorii prin valorile ei conținute, stabile,

aproape clasicizante. Semnificativă apare reluarea, în 1973, a temei *Binky's Beam* pe albumul *Birds of Fire*, cu Mahavishnu Orchestra. Intitulată acum *Celestial Terrestrial Commuters*, melodia inițial impregnată de lirismul blues-ului se transformă într-o cascadă violentă de sunete. Schimbarea produsă reflectă evoluția lui McLaughlin spre explorarea intensităților, specifică etapei Mahavishnu. Muzician total, John McLaughlin s-a exersat în cele mai diverse ipostaze oferite de instrumentul său: dacă Mahavishnu Orchestra reprezintă pop-ul maximei forțe, mergînd pînă la subordonarea individualității sonorităților de ansamblu, iar grupul Shakti aduce în prim plan interiorizarea de sorginte orientală, atunci *Extrapolation* semnifică echilibrul artistic deplin, nu numai al celor patru interpreți, dar și al jazzului englez din ultima decadă. Muzica, prin densitatea și frumusețea ei, vorbește aici de la sine.

În perioada pre-Mahavishnu, John McLaughlin alcătuiește împreună cu Tony Williams — baterie și Jack Bruce, fost basist al renumitului grup rock *Cream*, formația LIFETIME. Din păcate, entuziasmantele concerte susținute sub această titulatură au rămas, în bună parte, neînregistrate. Primii ani ai deceniului 1970—1980 vor fi însă masiv dominați de THE MAHAVISHNU ORCHESTRA a lui John McLaughlin, fenomen dintre cele mai spectaculare al noii muzici. Strălucirea improvizăției colective, rapiditatea sufocantă cu care bolidul muzical își desena configurația, uimind auditorii și pe cei mai exigenți critici, au adus în centrul atenției transformări ce nu mai puteau fi ignorate: jazzul începe să țină cont de public, își apropie tineretul, include în arsenalul său mijloace tehnice perfecționate de practica formațiilor rock (stații de amplificare, instrumente electrice, sintetizatoare etc.); jazzul acceptă interpreți de pretutindeni, devine universal și la acest nivel (chiar Mahavishnu Orchestra se compune din britanicul John McLaughlin — gitară, americanul Jerry Goodman — vioară, panamezul Billy Cobham — baterie, cehoslovacul Jan Hammer — keyboards și irlandezul Rick Laird — bas); jazzul creează o punte între ariditatea tehnică și permanența mirajelor metafizice — fapt perfect demonstrat în special de albumele *The Inner Mounting*

Flame și *Birds of Fire*. Titlurile includ focul ca pe un element al vitalității interioare și al modalității de comuniune cosmice. Al patrulea album al formației, cu Jean-Luc Ponty la vioară, se intitulează *Apocalypse*, dar și aici accepțiunea termenului provine din viziunea integratoare asupra vieții și morții, specifică filosofiei indiene.

În primul disc, tonusul debordant alternează cu câteva pasteluri sonore discret schițate, avînd ca subiect zorile (*Dawn*) sau un lotus pe torențele irlandeze (*A Lotus On Irish Streams*). Specifică însă pentru „agresivitatea” insubordonabilă din această primă fază rămîne *Vital Transformation* (Transformare vitală). Dialogul dintre vioara electrică și gitară, ultraprecizia și fantezia bateristului, eleganța cu care basul și pianul electric întregesc atmosfera sunt atuurile care au făcut din grupul constituit de John McLaughlin o orchestră de referință. Că aceasta era capabilă și de *understatement*, de subînțelesuri subtile, exprimate prin elipse și tonuri estompate, se dovedește încă din piesa *You Know You Know*, pentru ca în al doilea album procedeul să devină un pendant al rectitudinii emotive.

Birds of Fire (Păsări de foc), „discul anului” în 1973, duce la perfecțiune maniera Mahavishnu. Titlul stravinskian definește caracterul simbolic al muzicii, mișcarea ei violentă, dar ordonată de o gîndire aproape coregrafică. Timbrul instrumentelor se sudcăză într-o simbioză din care sunt greu de distins ghitară, vioara electrică sau moog-synthesizerul. Piesa *One Word* pare o veritabilă transpunere muzicală a conceptului *panta rhéi*: solourile se preling ca niște fire aprinse alcătuiind apoi, reunite, magma unui vulcan în plină efervescență. Structura boleroului e folosită uneori pentru a sublinia dramatismul mesajului (*Resolution/Rezolvare*), o „melodie” durează mai puțin decît citirea titlului ei (*Sapphire Bullets of Pure Love*/Gloanțe de safir al dragostei pure), dar sintetizează în cîteva sunete o întreagă concepție muzicală: arta ca mediator-pacificator al luptei dintre contrarii, și ca transfer energetic din planul existenței în cel al reflexiei. Diversitatea stărilor redată merge de la impactul frenetic cu elementarul, cu lumea fenomenelor (în piesa ce dă titlul discului), la descrierea bucuriei simple (*Open Country*

Joy/Vesellie la țară), de la celebrarea ritmului în sine (*Celestial Terrestrial Commuters*/Navetiști celest terestri), la omagiul adus maturității creatoare a lui Miles Davis (*Miles Beyond*), de la speranța subminată de tulburi presentimente (*Hope*), la înseninarea și echilibrul unui trio de o puritate aproape clasică, potolind tumultul electronic al „gloanțelor de safir” cu tonurile neamplificate ale pianului, ghitarei și contrabasului (*Thousand Island Park*/Parcul cu o mie de insule). Discul se situează, fără îndoială, printre cele mai importante ale deceniului.

Din păcate, odată cu dispersarea câtorva membri, The Mahavishnu Orchestra a devenit victima propriilor succese, eșuînd în manierism și efecte edulcorate. Încă din *Apocalypse* se manifestă simptome ale unui post-wagnerianism superficial, subliniind emfatic efecte orchestrale de căutată grandoare. Dacă solourile lui McLaughlin și Jean-Luc Ponty mai furnizează compensații, în schimb ansamblul suferă de un patos exagerat. Pe întreg mapamondul se înmulțesc la mijlocul deceniului formațiile ce se revendică de la stilul noului idol ghitarist. În România, cel mai aproape de spiritul acestei maniere erau *Experimental Q* și *Curtea Veche nr. 43*.

Diseminările produse de John McLaughlin au determinat anumite efecte secundare nedorite (confuzii valorice, excese, epigonism). Ceea ce nu ne împiedică să-l recunoaștem pe ghitaristul englez drept personalitatea anilor 1972 și 1973, așa cum, la aceea vreme, stabiliseră cu discernămint referendurile revistei *Jazz Forum*. Dincolo de viteza și precizia cu care mînuia cele 16 corzi, dispuse pe ghitară cu două grifuri, McLaughlin a insuflat mult curaj muzicienilor tineri; a reușit să transfere artificii tehnice din planul execuției individuale în cel al mișcării de ansamblu; tipul său de gîndire orchestrală pornea de la instituirea unor veritabili „contraforți” armonici între sarcina solistică și pasajele „con tutti”; el și-a acomodat ascultătorii, ba chiar și pe mulți confrăți, cu contorsiuni ieșite din matca obișnuită a discursului muzical, cu variații ritmice, alternanțe ale măsurilor etc., alcătuiind construcții mereu surprinzătoare. Întregul lasă o impresie de franchețe și deplină naturalitate, în pofida complexității structurale. Gustul muzical specific acestui deceniu a înre-

gistrat progrese considerabile de pe urma „experienței Mahavishnu”.

În 1980, după ce epuizase/asimilase atât faza indiană (cu grupul *Shakti*), cât și încă o serie de avatururi jazz-rock-funky (discuri ca *Electric Guitarist* și *Electric Dreams*), McLaughlin revine la „experiența originală” a ghitarei acustice. Prin aparițiile sale alături de alți mari ghitariști ai prezentului (americanul Larry Coryell, spaniolul Paco de Lucia, francezul Christian Escoudé), John McLaughlin închide, după propria-mărturisire, un circuit evolutiv, început la etatea de 11 ani, când descoperea ghitară clasică: «E cel mai greu de cîntat la ea; ea e cea mai pură: are „patos”. Vedeți, cînt la ghitară cu coarde din intestine de animal; ea posedă un sunet tragic, în sensul poetic al termenului. Posibilitățile sunt ilimitate pe un astfel de instrument». (*Jazz Hot*, nr. 375/sept. 1980) Criticii s-au grăbit să asemuiască noua etapă, începută odată cu anii '80, a creației ghitaristului cu performanța sa din antologicul album *My Goal's Beyond*. Setea inovativă a muzicianului, evidențiată deja cu *Extrapolation* sau prin participarea la poemul simfonic al Carlei Bley *Escalator Over the Hill*, nu s-a diminuat cîtuși de puțin. Cum bine observa Jérôme Reese în același număr al revistei franceze *Jazz Hot*, „după Django, Charlie Christian și Jimi Hendrix, John McLaughlin, la rîndul său, reinventează ghitară...” Iar personalitatea lui își profilează trăsăturile seducătoare, împlinite prin talent, energie și înțelepciune.

2. McCoy Tyner

Cînd, în octombrie 1976, concerta la București, McCoy Tyner deținea titlul de *muzician al anului* precedent. Fotografiile, de obicei prim-planuri, care apăreau în reviste îl înfățișau cu o figură destul de rubicondă, lăsîndu-te să presupui un „picnic”, un om scund cu apetituri de gourmet... Supoziția s-a văzut contrariată încă din momentul cînd pianistul a pășit pe scena Sălii Palatului: o siluetă athletică, agilă, răspîndind cu fiecare mișcare calm și echilibru. Urmărindu-l pe viu, am avut șansa de a afla poate o explicație empirică a

proprietăților ce disting dintru început muzica lui McCoy: supraabundența barocă a formelor pe care le creează lasă întotdeauna să se întrevadă girul spiritului ordonator. Există la McCoy Tyner o prolificitate și în același timp o unitate/unicitate funciare. Muzicianul profesează atât cunoașterea și asimilarea celor mai variate tradiții („Toate tipurile de muzică sunt legate între ele. Esența oricărei muzici are ceva comun cu celelalte...”), cât și identificarea interpretului cu instrumentul („Începi să înveți un instrument și cităva vreme el rămîne doar instrumentul tău, dar după un timp devine o prelungire a chiar ființei tale. Și atunci vă transformați amîndoi într-un tot unitar.” — citate din capitolul dedicat lui McCoy Tyner în *Ein Fenster aus Jazz* de J.-E. Berendt).

Berendt afirmă pe bună dreptate că „McCoy este sound-ul lui însuși”. Marele muzician (n. 1938 la Philadelphia) și-a forjat personalitatea în compania unor Max Roach, Sonny Rollins, Lee Morgan, sau în *Jazztet*-ul lui Art Farmer și Benny Golson. Dar fundamentală rămîne întîlnirea și alianța sa muzicală cu John Coltrane, în a cărei formație va cunoaște, între 1960—65, una dintre etapele cele mai creative. Demne de menționat sunt realizările din acei ani, intitulate *My Favourite Things*, *Olé Coltrane*, *Love Supreme*, *Live At the Village Vanguard*, *Meditation*.

După o lungă perioadă de eclipsă (aproximativ 1965—1972), McCoy Tyner revine în forță, impunîndu-se de data aceasta definitiv. Anii în care voga electronismului făcea ravagii (vezi „abdicarea” temporară dar atât de semnificativă, a unui Paul Bley) și-au găsit în Tyner „liderul opoziției”. Nu era vorba de o combativitate manifestă, ci mai curînd de o industriooasă, perseverență accentuare tocmai asupra elementelor care păreau căzute, pe termen nedefinit, în dizgrație. Demersul pianistului nu a întîrziat să-și arate roadele. Discuri ca *Enlightenment*, *Fly With the Wind*, *Super Trios*, *Trydent*, rămîn piese de rezistență în orice antologie a deceniului trecut. Ele probează maleabilitatea muzicianului în selectarea ambianței muzicale — de la trio sau cvartet pînă la big band. Mulți comentatori deplîng faptul că McCoy Tyner nu insistă suficient asupra evoluțiilor de unul singur. Bis-urile acor-

date la București au fost tocmai asemenea mostre de perfecțiune solistică. Criticul polonez Paweł Brodowski afirma, într-un număr al revistei *Jazz Forum* din anul 1975: „Tușeul, sau mai degrabă atacul său este unic. Unică este întreaga lui muzică, unde sub o avalanșă de ciorchini armonici și de ritmuri grele, hipnotizante, există întotdeauna o melodie subtilă, obsesivă. În mod miraculos, în pofida complexității tehnice, ea apare directă și nesofisticată. Tyner a reușit să combine extremele: finețe și putere, umor și solemnitate, apă și foc...”

Pasajele de pian solo, așa cum pot fi auzite pe discurile sale, vădesc posibile afinități cu Cecil Taylor. Numai că, exact cum a știut să-și păstreze sunetul propriu la pianul de concert, fără nici un fel de concesiile făcute celui electric (Tyner, în *Newsweek* — 8. aug. 1977: „Sunt două instrumente diferite. Sunetul și tușeul sunt cu totul altele.”), McCoy Tyner s-a ferit și de alunecările ireparabile spre atonalism, rămânând fidel unei constante deferențe față de melodicitate. Postura aceasta aduce cu a unui poet care continuă să cultive rima, cu toate că presupune eforturi mai mari și cu toate că majoritatea colegilor de breaslă au cedat seducției versului liber.

În 1981, casa Milestone edita discul 4×4 (M—55007), intitulat astfel pentru că pe fiecare față a dublului L. P. McCoy Tyner apare alături de alt interpret principal — Freddie Hubbard la trompetă, J. Abercrombie la ghitară, Bobby Hutcherson la vibrafon și Arthur Blythe la sax alto — în timp ce secția ritmică e neschimbată, cu Cecil McBee — contrabas și Al Foster — baterie. Cliff Tinder considera că „Tyner va fi acuzat de unii critici că rămîne fixat pe același făgaș — deși eu îmi mențin opinia că e un făgaș suficient de frumos ca să rămîi fixat acolo. Pentru mine acest album anunță un viitor învolburat de colaborări mai aventuroase și, poate, noi direcții”. (*Down Beat*, aprilie 1981)

Prezența lui McCoy Tyner e suficientă în sine spre a reda jazzului, uneori prea neliniștit, o senzație de confort intelectual. Jazzul își menține... salubritatea în primul rînd prin asemenea creatori ai unei arte cu miez sănătos.

3. Trio Ganelin—Cekasin—Tarasov

Spre finele deceniului trecut apărea la Vilnius primul disc al *Trio-ului Viaceslav Ganelin-Vladimir Cekasin-Vladimir Tarasov*, o performanță artistică a cărei valoare îi determina pe specialiștii și amatorii de jazz din lume să-și îndrepte admirativ privirile către mica republică baltică, R. S. S. Lituaniană. Elocvent intitulat *Con Anima*, discul reunea, într-o dispunere „contrastivă”, câteva dintre preocupările foarte variate ale celor trei muzicieni. Abordînd jazzul ca pe un domeniu al simbiozei dintre libertatea de expresie și riguroasa șlefuire a tehnicii interpretative, trio-ul aduce un argument în plus în favoarea evoluției genului spre o sintetizare a celor mai complexe elemente muzicale contemporane. *Opera deschisă* astfel gîndită permite o absorbție/remodelare a tradiției, fie ea cultă sau folclorică, după chipul și asemănarea interpreților-creatori. Aceștia sunt exponenții unei sensibilități umane condiționate de noi realități. Muzica grupului devine, implicit, o tulburătoare parabolă a existenței actuale. Alternanța violentă dintre momentele dramatice și cele intens lirice, temerile, solitudinea, angoasele convertite în strigăt, dezlănțuirile patetice de vitalitate sau, dimpotrivă, lucida lor cenzurare sub semnul ironiei sunt doar câteva dintre „punctele de fierbere” ce impulsionează desfășurarea sonoră. Jazzul marchează, în acest mod, cu mijloace stilistice proprii, o evoluție în consens cu dezideratele artistice ale timpului. La fel ca în marile manifeste lirice ale secolului, receptivitatea degustătorului de artă este readusă pe coordonatele sale imanente prin recursul ferm la originalitate și sinceritate. Conceptul maiakovskian al unei poezii agresive, șocante chiar, este redat, mutatis mutandis, într-o formulare muzicală ingenios structurată. Elementele *free* predomină, dar ele se întrepătrund cu armonii clasice, cadențe *bop*, fragmente burlești de muzică militară, inflexiuni orientale, rezonanțe pentatonice etc., girate de inteligența muzicală mobilă, plină de subtilități asociative și de... swing a celor trei muzicieni. Cu privire la muzica grupului, Ganelin (cunoscut și ca autor de lucrări simfonice și de cameră, muzică de film și de

scenă, două musical-uri, precum și al primei opere-rock lituaniene, *Mireasa diavolului*) declara: „În ceea ce mă privește, eu aș lega-o poate de viziunile abstracte: o melodie este multidimensională, ca un vis sau ca o pictură suprarealistă, ea încorporează întâmplări neașteptate și o anume imponderabilitate și agonie, totul reflectat în sunet”.

Prezența scenică a formației e cel puțin la fel de greu de transpus în cuvinte. Apariția-eveniment din cadrul Festivalului de jazz de la Sibiu, 1981, ne-a revelat și latura pronunțat ludică, mergînd pînă la incidența dintre muzică și *happening*, cultivată de acest trio. Însăși abordarea instrumentelor constituie un spectacol în sine: Ganelin (n. 1944, la Kraskov) cîntă aproape continuu cu mîna dreaptă pe claviatura pianului de concert, în timp ce stînga susține (cu o fantezie debordantă) linia basului, pe un mic instrument cu clape numit basset. Din cînd în cînd, el execută pasaje de percuție fie pe corzile pianului, fie pe xilofonul și pe ghitară introduse în cutia de rezonanță a nobilului instrument. Tarasov (n. 1947, la Arhanghelsk) se bariadează în spatele unor metereze alcătuite din tobe, cînele, gonguri, clopoței, de unde știe să dozeze și să combine ritmuri pe cît de surprinzătoare, pe atît de pregnante. Iar Cekasin (n. 1947, la Sverdlovsk) pare o forță a naturii însuflețind cele două saxofoane alto mînuite simultan (aproape niște piese de muzeu, purtînd înscris anul de fabricație 1914), sau o întreagă colecție de fluieri provenite din Transcaucazia, Asia centrală etc., clarinetul, clarinetul bas, fagotul, ocarina, trompeta (cu pîlnia lipită de cutia de rezonanță a unei viori), vioara ținută vertical și percutată cu felurite baghete, apoi alte instrumente de percuție etc. Criticul polonez Paweł Brodowski, uimit de funcționarea perfect organică a celor trei, îi aseamue unui singur corp, în care Ganelin ar reprezenta creierul, Tarasov inima, iar Cekasin viscerele.

Metoda de creație a trio-ului se bazează pe o perfectă conlucrare a trei personalități muzicale sub regimul spontaneității. La fel ca și în renumitul grup *Air*, sarcinile din „triunghi” sunt dispuse echilateral. Componentii lui *Air* (Henry Threadgill, Fred Hopkins și Steve Mc Call) și congenerii lor sovietici reclamă, prin

acțiunea lor, o revizuire a conceptului de trio; dacă în jazzul tradițional trio-ul presupunea de regulă un instrument solistic acompaniat de o secție ritmică, în viziunea celor două grupuri înnoitoare rolurile încetează de a mai fi prestabilite. Ideile se nasc și sunt „aduse în dezbatere” datorită unei superioare empatii, cultivate în egală măsură de parteneri.

Pentru criticul sovietic Arkadi Petrov, trio-ul Ganelin-Cekasin-Tarasov este creatorul unui *teatru jazzistic* (*Kultura i jizni*, 9/1981). Pe lângă continua dinamică, emisia sonoră specifică, swing, Petrov sesizează existența unor elemente care largesc mult sfera jazzului: „„Note cosmice”, să le spunem așa, erupții sonore, semnale auditive produc efectul surprinzător, neprevăzut al „liniștii sonorizate”. În suita *Concerto grosso* e inserat un efect pur teatral: fiecare muzician cîntă la instrumentul pe care nu-l stăpînește — Tarasov la trombon, Cekasin la vioară, Ganelin la saxofon. Această creează o nostimă harababură, un joc comic, grotesc. Altă dată componenții grupului lasă o sfîrlează să se învîrtească pe scenă și ei înșiși dispar în culise. Publicul privește ca vrăjit la sfîrlează. Asta durează vreo două minute, după care titirezul cade, simbol pentru nota finală („Punctul”). În toate aceste jocuri ironice cu publicul se ascunde mult umor, spirit novator și gust».

De la stăpînirea tuturor resurselor sonore, pînă la intelectualizarea fluxului emoțional specific jazzului, acești muzicieni parcurg cu fiecare nouă evoluție o dublă experiență: cea a raportării la fondul muzicii și culturii universale, dar și aceea a evidențierii forței creative individuale. Astfel, „unda de șoc” declanșată pe scenă se repercutează asupra conștiinței publicului, îi impune o reevaluare a opticii (incluzînd adeseori prejudecăți, animozități sau inhibiții) față de fenomenele culturale reprezentative astăzi. De la înființare, în 1971, grupul din Vilnius a realizat anual cel puțin cîte o suită (virtuale LP-uri, înregistrate doar parțial, datorită absenței condițiilor tehnice), purtînd titluri ca *Triptikas*, *Ad libitum*, *Poco a poco*, *Concerto grosso*, *Katalogas*, *Ancora da capo* ș.a. Case de discuri din Polonia, Anglia, R. F. Germania, RDG, și-au demonstrat în mod concret interesul pentru muzica formației, editînd-o pe al-

bume mult apreciate. Pe lângă festivalurile de jazz unionale, trio-ul le-a onorat și pe cele din Polonia, Cehoslovacia, RFG, Finlanda, Cuba, Ungaria, Bulgaria, RDG sau din țara noastră. ARIA trebuie îndelung felicitată pentru experiența artistică pe care ne-a oferit-o. Am fost, la Sibiu, în primăvara anului 1981, martorii unei creații muzicale majore, veritabilă translație a elementarității spre zonele culturii elevate.

4. Anthony Braxton

Creația lui Anthony Braxton, ca orice operă de avangardă, *provoacă*, determină reacții contradictorii din partea publicului și a criticii. Pe mulți îi alarmează simplul fapt că pînă și tradiționalele titluri sunt înlocuite cu un fel de scheme matematice, asupra cărora autorul nu a considerat necesar să dea prea multe explicații (ele îi sîrvesc drept mijloace sui-generis pentru catalogarea compozițiilor, pe baza conținutului, proceselor și conotațiilor, afirmă Barry Tepperman în *Jazz Forum* nr. 45/1977).

În realitate, „destinul Braxton” se înscrie firesc în continuarea direcției elaborate de Eric Dolphy. Același Barry Tepperman definea respectiva direcție prin sintagma „atotdevoranta conștiință de sine muzicală”. Anthony Braxton, născut la jumătatea deceniului 5, aduce în jazz prestața unei intelectualități ferme, dezinhibate, consecvent asumate. Biografia sa include pe lângă prodigioase realizări ca interpret (el stăpînește practic toată gama instrumentelor de suflat cu ancie), compozitor, aranjor, dirijor, teoretician, și serioase studii științifice, filosofice precum și o activitate ca șahist profesionist.

Orice denominație devine riscantă cînd este aplicată unei muzici atît de deschise, dar în același timp supuse disciplinei creatoare. Am putea folosi eventual termenul „avangardism bine temperat” cu referire la prolificile experiențe braxtoniene. Muzicianul a acordat, cu ocazia unui turneu în Italia, un foarte interesant interviu consemnat de Guido Gazzoli (*J. F.*, nr.

62/1979). Acolo, el făcea următoarea declarație: „În ceea ce mă privește, schimb contextele de câte ori pot”. Într-adevăr: membru al AACM la numai o jumătate de an după debutul asociației, Braxton s-a afirmat de la mijlocul anilor '60, alături de *Experimental Band*, *Creative Construction Company* (cu Leo Smith, Leroy Jenkins, Steve McCall, M. R. Abrams, Richard Davis), *Circle* (Corea, Holland, Altschul), *Musica Elettronica Viva*, sau prin discul său *For Alto*, operă de pionierat în ceea ce privește albumele de saxofon solo. Să nu uităm apoi performanțele sale în trio (cu Leo Smith și Richard Teitelbaum) sau duo (cu Dave Holland, M. R. Abrams, Derek Bailey, Joseph Jarman, Max Roach), faimosul album *live* intitulat *The Montreaux/Berlin Concerts* (Arista, 50002), magistralul *Creative Orchestra Music* (Arista, AL—40807), demonstrația sa *In the Tradition* (SteepleChase 1015, 1045) — propusă celor sceptici cu privire la apartenența sa la...jazz, colaborările cu Gunter Hampel, Alan Silva, Marion Brown, Kenny Wheeler, Jerome Cooper, Jeanne Lee, Michael Smith, Peter Warren, Oliver Johnson, *Globe Unity Orchestra* etc.

Pe de altă parte, Braxton mărturisește: „Depinde, bine înțeles, ce îl interesează pe fiecare individ în parte. Eu sunt foarte interesat de ordine și intenționez să o urmăresc în continuare, deoarece caut substratul ce dă semnificație unui anumit limbaj sau grup ordonat”. Muzicianul se vedește refractar față de etichetările neglijente: „Cred că ideea conform căreia numai americanii sau negrii americani pot cânta muzică improvizată e inerent rasistă și e de asemenea o idee pornită din ignoranță și lipsă de respect pentru oameni. Realitatea este că pretutindeni pe planetă există creativitate”. Despre implicațiile conceptului *free*, în limitele căruia el personal refuză să se lase încadrat, Braxton spune: «Improvizatia deschisă este extrem de dificilă și devine încă mai dificilă dacă nu știi cum să interpretezi în forme convenționale. În perioada actuală e la modă să vorbești de anarhie, când situația politică a planetei este cum o știm. Așa că e convenabil pentru mulți muzicieni să vorbească despre „free”, „free”, „free” ... dar ei înțeleg prin asta să fie „liberi” de responsabilitatea învățării disciplinei muzicii».

Ostii impreciziunilor generate de mania etichetărilor, Braxton se arată preocupat, aproape obsesiv, de problema creativității. Cercetările sale de metodologie științifică referitoare la formă, culoare și limbaj își găsesc concretizarea artistică în provocatoare lucrări muzicale. El vede în noul tip de muzician creativ o individualitate capabilă să acționeze în cele mai variate medii (așa cum Braxton însuși s-a manifestat în muzica solo, de cameră, orchestrală sau electronică), punându-și întrebarea — „e oare necesar ca, în orice situație, cineva să aibă alături un bas și o baterie, sau vreun alt fel de combinație?” O întrebare de bun simț am zice, pe care însă victimele gândirii sclerозate refuză să și-o pună. Chiar dacă față de anii debutului (când modalitățile inițiate de Taylor, Coleman, Coltrane erau aproape total respinse și neînțelese), Anthony Braxton și muzica lui se bucură acum de o considerație apreciabilă, există opinii care găsesc prea mult „calcul”, prea multă „analiză”, prea multă „răceală”, prea multe asemănări cu muzica de concert contemporană în creațiile sale. Despre promotorii unor astfel de opinii Braxton e de părere că «atunci când se referă la muzicianul de jazz, vorbesc despre el ca și cum acesta s-ar situa în mod subconștient la un nivel inferior față de așa-numiții muzicieni „clasici”. Și, cu timpul, conceptul de jazz ajunge să însemne că trebuie să faci muzica în felul acesta sau în felul celălalt. Este utilizat ca un mijloc de înăbușire, menit să limiteze opțiunile dinamice propagate prin funcționarea reală a muzicii. Deci prin intermediul cuvântului „jazz” ei pot spune „individul ăsta cântă jazz” sau „individul celălalt nu cântă jazz” — chiar dacă amândoi sunt eventual muzicieni de culoare cântând sau participând la vreo manifestare a creativității negre. Dintr-o dată, creativitatea cuiva nu poate fi acceptată fiindcă nu ține de „jazz”».

Pentru o mai adecvată înțelegere a conceptului de creativitate, fie el și doar în plan literar, cititorul român dispune de traducerea din Norbert Groeben — *Psihologia literaturii* (Edit. Univers, 1978). În capitolul *Heuristica psihologică* al respectivei lucrări sunt amintite cercetările lui Guilford (Kettner, N. W., Guilford, J. P. and Christensen, P. R. — A Factor-analytic Study Across the Domains of Reasoning, Creativity and Eva-

luation, Psychological Monographs 9/1959), realizator al unui model tridimensional al structurii intelectuale, în cadrul căruia „un rezultat important pentru cercetarea creativității îl constituie deosebirea dintre gândirea convergentă și gândirea divergentă”. Bineînțeles, structural, Braxton este încadrabil celui de-al doilea tip de gândire, care «*caută mai multe posibilități de rezolvare a unei probleme și, prin aceasta, modalități noi, „originale”, de utilizare a stadiului dat al cunoașterii; (...) Guilford a relevat trei grupe de factori: mobilitate, flexibilitate și elaborare (= capacitate de finalizare scrupuloasă). În cazul mobilității pentru artiști sunt relevați în special factorii de mobilitate în asociere și de mobilitate în expresie. În domeniul flexibilității, flexibilitatea adaptativă reprezintă, potrivit lui Guilford, „originalitatea”, care este „cea mai proeminentă capacitate a individului creativ” (...) Îngrădită de anumite variabile situaționale, amploarea producției de idei și de asociații este și ea simptomatică pentru individul creativ»*. Când e vorba de elaborare, Guilford însuși consideră că gândirea creativă are ca părți constitutive și anumite aspecte convergente (*gândirea convergentă*, confruntată cu o problemă, caută întotdeauna să deducă *singura* cale (*calea justă*) de *soluționare* a ei și totodată să obțină acea unică soluție).

Demersul creativității stimulative, cum am putea denumi acțiunea consecventă a lui Anthony Braxton, este o operă de pionierat, demonstrînd, dacă mai era necesar, distanțarea radicală a jazzului față de hedonismul primar ce-i fusese cîndva atribuit.

5. Richard Oschanitzky

În pofida unei biografii întristător de scurte (1939—1979), Richard Oschanitzky s-a afirmat cu putere drept cea mai complexă personalitate a jazzului românesc. Fișele de dicționar sau prezentările convenționale au prea puține șanse să refacă, măcar în parte, irezistibila prolificitate, talentele prodigioase și inconfundabile ale acestui muzician. Datele seci sunt mai mult sau mai puțin cunoscute: compozitor, aranjor, dirijor, pianist,

organist și vibrafonist, Oschanitzky s-a născut la Timișoara. Studiază la Conservatorul din București, secția compoziție-dirijat, cu Mihail Jora și Constantin Silvestri. Activează ca dirijor al orchestrelor Radioteleviziunii, *Electrecord* și Cinematografiei, compune muzica la numeroase filme, scrie aranjamente pentru RTV română, *Electrecord*, Radio R. D. G., Radio Londra (v. *Dicționar de jazz*, Edit. științifică și enciclopedică, 1976). Fără îndoială, documentele cele mai semnificative pentru forța de creație a lui Richard Oschanitzky rămân înregistrările datorate *Freetet*-ului său, din anii 1969—1971, precum și excepționalul *Double Concerto for Piano, Tenor Sax, Symphony Orchestra and Big Band*, înregistrat la studiourile RTV Leipzig (RDG), sub conducerea lui Adolf Fritz Guhl și avându-i pe autor și pe Dan Mândrilă ca protagoniști. Această din urmă lucrare poate oricând figura printre destul de puțin numeroasele reușite de anvergură mondială ale jazzului simfonic. Undele folclorului românesc sunt instilate discret pe parcursul compoziției masive și echilibrate, conferindu-i o notă necesară de prospețime, dar și un plus de gravitate, ca un halo de sorginte ancestrală.

Pasionat de folclor, Oschanitzky îi știe extrage savoaarea, spre a o trece prin filtrele inteligenței sale jazzistice cu adevărat superioare (expresie autohtonă a tendințelor jazzului nou de a impune interpreți-creatori „totali”). Înregistrările *Freetet*-ului sunt mărturiile muzicale ale unei epoci de vîrf a creativității românești. Compozițiile lui Richard Oschanitzky reușeau să declanșeze și să stimuleze fantezia improvizatorică a partenerilor, așa cum poate nimeni altul n-ar fi fost capabil s-o facă. Cert rămîne faptul că Dan Mândrilă, Șt. Berindei, Johnny Răducanu, Eugen Gondi, W. Güttler și alți colaboratori din acea perioadă ating în creații ca *Neurasia*, *Entorsă*, *Procesiune*, *T 8* etc. momente de realizare artistică plenară. Muzica interpretată de *Freetet* nu reprezintă doar acea supremă concentrare sub regimul *intensității*, cu care jazzul cucerise cîndva admirația lui Cocteau, ci mai mult: obținerea unei stări de tensiune continue, implacabilă acțiune de exorcizare prin sunet. Pieseile acumulează și întrețin confruntările dintre voințele divergente ale instrumentelor dezlănțuite, puse în libertate. Accentul cade, precum într-o

estetică reactualizată a tragediei antice, asupra punctului culminant, în sensul prelungirii momentului imediat premergător deznodământului. Richard Oschanitzky cunoștea arta obținerii și menținerii a ceea ce am putea denumi o veritabilă catastază muzicală.

Catastază — catastrofă — catharsis. Dincolo de aparenta gratuitate a jocurilor de cuvinte, descoperim implicațiile mai profunde ale opțiunilor artistului. Opțiunea centrală, fără de care și-ar anula dreptul de a se numi om de artă, constă în respectarea propriului statut. Și cu cât acest statut se străvede mai greu printre falacioasele intrigi ale prezentului, cu atât mai demnă va apărea peste timp atitudinea celor ce nu l-au trădat. Or, pentru a păși pînă la capăt pe calea dură aleasă, sunt necesare atât curajul cât și cultura. Spre deosebire de confrății de pe alte meridiane prezentați în medalioanele noastre, Richard Oschanitzky a fost lipsit de posibilitatea expunerii unor profesii de credință. În absența interviurilor sau comentariilor, de competența unei reviste de specialitate (din păcate, inexistentă), ne mulțumim să amintim istoriile „apocrife” referitoare la talentul de poliglot al lui Oschanitzky, la pasiunea sa pentru poezie, la interesul pentru etnografia celor mai îndepărtate zone ale terrei, la capacitatea de a detecta cu gust sigur valorile etc. De fapt, toate aceste „eșantioane” de cultură transpar, cât se poate de convingător, în opera însăși a muzicianului. Să amintim *Suita Barlovento* pe versurile poetului cubanez Nicolás Guillén, *Ochii* — purtînd subtitlul — *In memoriam Țuculescu*, lucrarea *Rustica*, prelucrările unor teme clasice, compozițiile simfonice — *Concert pentru pian, șase suflători și trei bateriști*, *Variationen '71*, *Antiphonien*. Și să nu uităm sentimentele de constantă prețuire nutrite de Oschanitzky față de muzica braziliană și, prin extensie, față de limba portugheză (vezi prelucrările de bossa-nove sau compoziția proprie *Blue Brasil*). Și, mai ales, să recunoaștem în acest muzician pe unul dintre cei mai inteligenți pianiști europeni de jazz: întotdeauna în vervă, spontan, original, dar și meditativ, melancolic pînă la deprimare, reunind toate contrastele cugetului și simțurilor într-un asalt irepetabil asupra claviaturii. Puritatea sunetului reflectă claritatea și calitatea concepției muzicale.

Chintesența spiritului-Oschanitzky ni se pare a fi o piesă datată martie 1971 și intitulată *Cearta*. Această capodoperă a jazzului nostru condensează pe parcursul câtorva minute un imens arsenal estetic și emoțional. Pianul lui Richard Oschanitzky expune tema în pripă, contrapunctat de cinelele lui Eugen Gondi. Apoi cei doi instrumentiști explodează împreună cu contrabasiștii J. Răducanu și W. Güttler într-o furibundă „cursă de urmărire”, întreruptă de pasaje *staccatissimo* cu rezonanțe preclasice. Aluzia istorică e dizolvată într-un prezent macerant, redat când în tonalitatea moale a contrabașilor (unul *con arco*, celălalt *pizzicato*), când în jerba de artificii a tobelor și cinelelor lui Gondi. După soloul de baterie, tema este reluată la fel de sec și de concis ca la început. Totul a fost asemenea unei avalanșe — spectaculos, amețitor, stîrnind panica și încîntarea deopotrivă.

Viața și realizările lui Richard Oschanitzky atestă, în chipul cel mai dramatic, tormentul prin care trece un creator pentru a-i întreține lumii iluzia perenității.

6. Jack DeJohnette

La una din întrebările anchetei *Jazzul în anii șaptezeci* („ce muzician sau formație credeți că a exercitat cea mai mare influență asupra jazzului în anii '70?”), bateristul danez Alex Riel dădea următorul răspuns: „Jack DeJohnette — modul lui de a cînta. Indiferent cît de mult cîntă, pentru mine e ca o pînză de păianjen — deasă, încărcată, dar atît de transparentă încît poți s-o străbați în întregime cu privirea. De asemenea, modul în care este înregistrat vorbește de la sine; instrumentele lui sună pe discuri la fel ca în realitate” (*Jazz Forum*, nr. 62/1979). O asemenea declarație nu credem că îi surprinde decît pe neavizați. Cineva care nu l-a ascultat pe Jack DeJohnette ar putea într-adevăr să se mire că un reprezentant al bateriei este considerat a fi influența de prim rang a unui deceniu de jazz. Și totuși, întreaga activitate a lui DeJohnette îndreptățește aprecieri superlative. Născut în 1942, acest jazzman de o rară inteligență și capacitate de inven-

ție, a știut să dea o coerență de fundal nenumăraților parteneri de înregistrări, alături de care a configurat *direcțiile noi* ale jazzului acestor ani. Fără să țină la orgoliul afirmării ostentative, Jack DeJohnette și-a autodefinit personalitatea într-o relativă penumbră (e drept că pe aceeași scenă cu el străluceau, în acele timpuri, când Miles Davis, când John Coltrane, când Blue Mitchell, când Jackie McLean, sau Charles Lloyd...). Evident, colaborările la marile transformări operate de Miles prin '69—'70 l-au propulsat pe tânărul baterist în pleiada legendelor vii ale jazzului. Dar dezvoltările sale personale, depășind progresiv cotele valorice tot mai înalte pe care și le propune, încep abia după „anii de ucenicie”.

Orice disc pe care apare Jack DeJohnette e primit cu un interes aparte, confirmându-i optica bazată pe ideea că bateristul jazzului actual trebuie să fie în primul rând un muzician complet. „Când exersam sau apăream într-un concert, căutam întotdeauna să obțin idei muzicale” — declara DeJohnette într-un interviu acordat lui Ch. Perry (publicat de *Jazz Forum*, nr. 47/1977). Și continua: „Nu urmăream să fiu numai un bun tehnician, ci un baterist integrat; un muzician. Tehnica mea s-a perfecționat împreună cu toți ceilalți factori”. Într-adevăr, tocmai această senzație de plenitudine ce rezultă din creațiile sale îi obligă pe ascultători să-l privească pe Jack DeJohnette mai întâi ca o figură de prim rang, ca un gânditor al jazzului și abia pe urmă să-și amintească faptul că el se exprimă, în particular, ca baterist. Dacă am forța puțin limbajul, am spune că avem de-a face nu numai cu o „cantabilizare” a interpretării la baterie, ci și cu o poetizare a acestui instrument. Poate că explicația, pur tehnică, ne-o dă muzicianul însuși atunci când mărturisește că «oricine vrea să devină baterist ar trebui să studieze claviatura înainte de a se așeza la tobe. Se poate începe în același timp și cu pianul și cu bateria. Asta te ajută să gîndești în termeni de „muzică”, nu doar de „baterie”». Ar mai fi de adăugat și faptul că, de la 4 la 18 ani, Jack DeJohnette a studiat exclusiv pianul, devenind baterist pentru că orchestra colegiului unde cînta nu avea pian. În materie de baterie, Jack DeJohnette este un autodidact. Fără îndoială, însă, un autodidact de geniu. In-

tegrarea sa în cadrul structurilor presupuse de dialectica individual/colectiv specifică elaborării jazzistice, această dinamizare din interior a actului creativ se produce fără nici un fel de asperități, zgomotul devine zvon, sunetul devine notă, tumultul ritmic se preschim-bă într-un contrapunct demn de a fi urmărit cu aceeași atenție ca și linia melodică principală.

Colaborarea constantă a lui DeJohnette cu firma ECM a impus un stil al discreției și al maximei eficiențe artistice printre bateriști. Un model în acest sens îl constituie albumul *Trance* (1975), unde virtuozitatea artizanală a bateriei, mereu subordonată ideilor de ansamblu, se armonizează deplin cu finețea pianistică a lui Steve Kuhn și cu fanteziile „controlate” ale basului (Steve Swallow) și percuției (Sue Evans). Un alt disc pe care Jack DeJohnette se simte în elementul său a fost înregistrat la Talent Studio din Oslo, în 1978. Aici, bateristul apare alături de Miroslav Vitous (contrabas) și Terje Rypdal (ghitară, orgă). LP-ul nu poartă înscris vreun titlu pe copertă, în afara numelor celor trei protagoniști. E o muzică tipic scandinavă, de atmosferă, desfășurată pe spații vaste — într-un fel, o reintegrare a muzicii pe coordonatele naturii (natura este „reabilitată” de pe pozițiile actului de cultură demn, epurat de patetisme neavenite dar nu și de sentimente!). Fascinante sunt și performanțele lui Jack DeJohnette alături de McCoy Tyner, Bill Evans, John Abercrombie, Eddie Gomez, Lester Bowie, Chick Corea ș.a.m.d.

Discul *Special Edition*, editat sub nume propriu (ECM—1—1152), a cucerit pe bună dreptate sufragiile publicului și ale criticii drept unul dintre semnele cele mai clare ale unei noi optici în jazz, corespunzătoare deceniului 9. Jack DeJohnette (baterie, pian, melodică), David Murray (sax tenor, clarinet bas), Arthur Blythe (sax alto) și Peter Warren (contrabas, violoncel) pun aici în practică o întreagă experiență a modernității bine asimilate, pentru obținerea altor, noi, nuanțe ale frumuseții.

O reușită similară o constituie albumul *Tin Can Alley* (ECM—1—1189), unde cvartetul lui DeJohnette îi include, alături de Peter Warren, pe Chico Freeman (flaut, sax tenor, clarinet bas) și John Purcell (flaut, sax

alto și bariton). Dacă e vorba de o conceptualizare a muzicii pe care o promovează, Jack DeJohnette preferă termenul *multidirecționalitate* (vezi interviul acordat lui Lee Jeske, *Down Beat*/martie 1981). Criticul Owen Cordle îl vede angajat într-o acțiune constantă de *extindere* a câmpului muzical (*D.B.*/octombrie 1981).

Alte două „recomandări” pe care Jack DeJohnette le făcea tinerilor bateriști în interviul din *J.F.* (47/1977) merită să fie citate. Mai întâi despre necesitatea deschiderii spirituale: „Muzica este universală; ea nu se produce numai în Europa și Statele Unite. Așa că nu există vreun motiv de limitare la o singură sursă. A extrage din mai multe culturi înseamnă a-ți deschide cugetul spre posibilități muzicale de care altminteri ai fi inconștient”. Și apoi, o problemă aparent prea terestră, dar care explică (din nou, la modul cel mai empiric) impresia reală de „sănătate”, de poftă de viață lăsată de creațiile la care participă Jack DeJohnette: „Un muzician trebuie să aibă grijă de sine însuși — să aibă un regim alimentar corect, să facă destule exerciții fizice, să iasă la aer, să se odihnească, să doarmă și să se ferească de droguri și alcool”.

Ar mai rămîne de meditat asupra unei stranii inversări de roluri: în timp ce Cecil Taylor, Michael Smith și alți revoluționari ai claviaturii aduc pianul, cu multă consecvență, în ipostaza de instrument de percuție, în timp ce se caută cu aviditate efecte de percusivitate la saxofon, trombon, clarinet, contrabas, vioară ș.a., cel mai autorizat dintre noii bateriști propagă tocmai melodicitatea, latura cea mai apropiată de conceptul clasic de muzicalitate, exact în domeniul percuției. Creația lui Jack DeJohnette nu se teme să-și afirme deschis pasiunea pentru ritm ca exprimare mai mult decît a vitalității: interiorizat, ritmul devine expresia umanității, cu toate traumele, erorile și speranțele ei. Declarația din interviul acordat lui Lee Jeske (*Down Beat* 3/martie 1981) este concludentă: „Există o concepție greșită care opune perfecțiunea naturaleții, Coltrane era perfect — comitea erori cînd cînta, dar le făcea cu atîta naturalețe, încît nu mai erau de loc greșeli. Și, într-adevăr, totul se învîrte în jurul acestei probleme. Greșelile sunt de fapt esența acestei muzici. Frumusețea acestei muzici constă în aceea că niciodată nu știi cu adevărat ce

se întâmplă. Studiezi și cunoști toate baladele, știi notele corecte și cunoști instrumentul bine de tot, dar asta încă nu te transformă într-un individ mare, creativ. E vorba de o combinație de elemente". Judecând după inconfundabila delicatețe și precizia infinitezimală ce-i caracterizează stilul, Jack DeJohnette se află desigur printre acei muzicieni privilegiați care au aflat cheia combinației reușite.

7. Cecil Taylor

Biografia muzicală a lui Cecil Taylor, de la prima înregistrare, *Transition* (1955), și pînă în prezent, constituie un caz de-a dreptul paradigmatic pentru consecvența cu care un artist își poate edifica el însuși destinul. Nici cea mai vagă urmă de compromis nu maculează lunga carieră a acestui pianist, născut la 15 martie 1933, în New York. Riscînd ani întregi de ignorare din partea auditorilor, Taylor și-a urmărit în modul cel mai neconcesiv propria concepție estetică. Nu numai publicul, dar și critica și colegii de breaslă l-au întîmpinat la început cu multe reticente și chiar suspiciune. Pînă în 1965 stilurile de avangardă — în jazz, dar și în alte arte — nu se bucurau de o faimă prea bună. Se considera că ele trebuiau explicate. Oamenii doreau să știe de ce Picasso desenează figuri cu ochi în loc de urechi (sau invers), de ce personajele lui Chagall nu cunosc gravitația, ce sens au tribulațiile lui K. în *Procesul* lui Kafka, ce vor să simbolizeze sculpturile (deci nu statuile?) lui Brâncuși, ce se poate înțelege din montajul sacadat al unui film de Godard sau dintr-o secvență mult prelungită a lui Antonioni, din dialogurile lui Ionescu, Mrožek sau Beckett ș.a.m.d. Tirania modelelor confortabile (un fel de rețete hollywoodiene aplicabile în cele mai diverse cazuri, pentru obținerea anumitor efecte și ... profituri sigure) indusese publicului o atitudine de pasivitate, o concepție comodă asupra noțiunii de frumos. Ne amintim, legat de aceasta, observația esteticianului maghiar Hermann István: „Elementele care servesc drept temelie kitsch-ului, modului de gîndire al omului-kitsch, logica sa redusă, condițiile sociale gene-

ratoare de kitsch, care au determinat, după romantism, apariția, în sinul artei burgheze, a două orientări, aceea a avangărzii și aceea a kitsch-ului, au dus la crearea unei pseudoliteraturi și pseudoarte producătoare de pseudoaură și lipsite de katharsis". (*Kitsch-ul, fenomen al pseudoartei*, Ed. politică, 1973, p. 197)

Opera singulară a lui Cecil Taylor se fundamentează pe ideea restabilirii statutului demiurgic al artistului. Un statut ocultat și nu arareori agresat atât de vicisitudinile istoriei, cât și, paradoxal, prin unele stranii tentații autodestructive ale avangardiștilor înșiși. Ajuns simbol al pianistului violent, adeseori întâlnit în jazzul de azi, Taylor a fost pentru critica reacționară un fel de țap ispășitor, căruia i se reproșau toate păcatele: distrugerea formei, distrugerea măsurii, distrugerea auzului, distrugerea pianelor... Comentatorii de acest fel fac abstracție de cel puțin câteva „amănunte” edificatoare: Cecil Taylor a început să ia lecții de pian la cinci ani: printre primele influențe muzicale se numărau (după propriile-i amintiri) Gene Krupa și Chick Webb, dar și Benny Goodman, Tommy Dorsey, Artie Shaw și Glenn Miller. Dintr-un interviu acordat revistei *Contemporary Keyboard* (ian. 1979) rezultă că, puțin mai târziu, a început să se apropie de muzica lui Duke Ellington, pe care o consideră și astăzi drept o influență majoră. După terminarea liceului și participarea la câteva concerte pe plan local, Taylor a petrecut patru ani studiind pianul și teoria muzicii la New England Conservatory din Boston. În aceeași perioadă se lăsa pătruns de valurile be-bop-ului în plină revărsare. Viitorul „reformator” al pianului în jazz se vădea extrem de sensibil la ideile armonice ale lui Dave Brubeck, construcția solo-urilor lui Lennie Tristano și, în special, la impactul fizic al acțiunii pianistice a lui Horace Silver.

Foarte util pentru înțelegerea personalității lui Cecil Taylor este articolul lui Tom Darter — *Piano Giants of Jazz* (*Contemporary Keyboard*/mai 1981), din care cităm în continuare: „Diferența dintre pregătirea academică și cea jazzistică a fost mult timp un punct nevralgic pentru Cecil Taylor. El era atât eiogiat, cât și criticat, la începuturi, pentru aparentele datorii cumulate de muzica sa față de tradiția clasică europeană. O asemenea critică, apreciază Taylor, conține o desconside-

rare implicită a jazzului ca tradiție aparte, cu propriile ei standarde calitative, Pentru a-i parafraza unul dintre argumente, dacă îl critici pe Thelonious Monk pentru o presupusă lipsă de tehnică, îți trădezi propria ta precaritate culturală. Monk avea o tehnică superior șlefuită, care îi permitea să cînte în felul cum cînta; această tehnică era profund diferită de concepția europeană clasică referitoare la abordarea claviaturii, dar nu îi era în nici un fel inferioară. Taylor simte că muzica sa e o parte integrantă a tradiției jazzului și disprețuiește încercările unora de a-l legitima pe baza studiilor sale de conservator".

Să amintim aici și un interesant detaliu anecdotic: primul angajament important al lui Cecil Taylor a fost, în 1957, la *Five Spot* din New York. Devenit ulterior „loc de pelerinaj” al jazzmenilor, chiar și subiect de poetică inspirațiune, clubul era la acea vreme un bar obișnuit unde se vindea bere ieftină. Nu după mult timp însă, zvonurile cu privire la valoarea tînărului pianist au transformat localul într-unul dintre cele mai reputeate cluburi de jazz.

Stilul lui Taylor a evoluat rapid spre zone cu totul diferite de cele familiare predecesorilor săi. Erupțiile de energie revărsate asupra pianului, ghirlandele nesfîrșite de note, divagațiile atonale prelungite pînă dincolo de limitele suportabilului, pianul privit ca instrument de percuție (însuși mecanismul producerii sunetelor, prin lovirea coardelor de către ciocănașe, justifică în opinia lui Taylor o asemenea abordare), improvizația ajunsă adesea la delir sunt cîteva elemente ale respectivului stil. În anii '60 o asemenea manieră avea prea puține șanse de reușită. Rock-ul era în plină vogă. În jazz ponderea o dețineau Miles Davis, promovînd linia cool și Horace Silver, maestru al direcției *funk*. Durata neobișnuită a evoluțiilor lui Taylor (uneori pînă la două ore de interpretare neîntreruptă), precum și faima de nimicitor de plane nu prea erau motive pentru ca impresarii să-l agreeze în mod deosebit. Deși nu a beneficiat de prea multe angajamente în acea perioadă, muzicianul și-a continuat perseverent acțiunea creatoare. Dintre partenerii cu care a realizat înregistrări îi amintim pe Coltrane, Archie Shepp, Albert Ayler, Sam Rivers, Steve

Lacy, Roswell Rudd. Din 1961 Taylor a colaborat intens cu altoistul Jimmy Lyons. În grupul *Cecil Taylor Unit* mai figurau, în 1973, Sirone la contrabas și Andrew Cyrille la baterie.

Dintr-un anumit punct de vedere, cursa solitară în care s-a angajat acest pianist fără pereche ar putea fi considerată și ca o expresie a orgoliului sau egocen-trismului. Sfidarea lui Taylor constă în ceea ce Ioan Mușlea denumea, într-o prelegere despre jazzul *liber* (Casa de cultură a studenților Cluj, 1979), „fortarea domeniului sonor”. La nivelul „celulelor” din care își construiește operele, Taylor se dovedește de o finețe aproape artizanală. Ascultată pe fragmente, muzica sa atrage, convinge, captivează. Odată însă prins în capcană, ascultătorul e pur și simplu aruncat într-un malaxor tantalic. Orizonturi se deschid și se prăbușesc cu rapiditate, totul devine alunecos și aspru, fierbinte și acid, acumulările par adeseori insuportabile din punct de vedere fizic. Piesa muzicală se transformă într-o magmă atotcotropitoare, totalitară. Calitățile „clasice” ale detaliului sunt relativizate prin cantitatea monstruoasă de materie sonoră, generată în flux continuu.

Sigur că, la nivel formal, ca pură virtuozitate, interpretarea lui Cecil Taylor poate fi (și este) un subiect de imitație. Tom Darter scria în sus-amintitul articol că, în mod regretabil, imitatorii mai puțin talentați ai lui Taylor preiau tocmai elementele cele mai vizibile (gen — succesiunea rapidă a ambelor mâini, într-un fortissimo continuu, de la un capăt la altul al claviaturii), ignorând complexitățile de dragul efectelor imediate. Ceea ce rămâne practic imposibil de redat este acel impetus interior și acea neîntreruptă cale a căutărilor, specifice adevăratului artist. Simbol al atîtor epoci, pianul este (încă o dată) transformat, de data aceasta prin geniul lui Cecil Taylor, într-un erou al timpului nostru.

8. Dave Holland

Printre contrabasiștii de azi, englezul Dave Holland deține o poziție de frunte. Poate că vom explica parțial această binemeritată apreciere, urmărind — cu ajutorul

interviului luat de Bret Primack în *Down Beat* nr. 10/18 mai 1978 — schița evoluției muzicianului. Născut la 1 octombrie 1946, își petrece copilăria în orașul natal, Wolverhampton. La 10 ani începe să ciupească refrene pop pe gitară. Apoi trece pe bas Fender. La 15 ani își cumpără un contrabas, după scurt timp pleacă la Londra, Mecca muzicală a Marii Britanii, unde urmează studii clasice cu James Meritt la Guildhall School. Reușește să le termine, grație unei burse de merit (prin Meritt, la merite!). În 1968 devine tot mai cunoscut pe scena londoneză, apărind alături de consacrații John Surman, Chris McGregor, Tubby Hayes, Kenny Wheeler și Ronnie Scott. În clubul acestuia din urmă e descoperit de Miles Davis, care îl invită în Statele Unite. Aici participă la înregistrarea albumelor istorice, *In A Silent Way*, *Bitches Brew*, *Live Evil*, *Big Fun*. Holland istorisește despre Miles: „El crea situația și depindea de tine să reacționezi, după cum credeai că te poți descurca mai bine. De aceea cred că grupurile lui sunau așa cum sunau. Pentru că ofereau tuturor posibilitatea de a avea un spațiu propriu în cadrul muzicii”. Spre finele celor trei ani petrecuți alături de Miles, Holland începe să resimtă necesitatea de a cânta mai mult la bas acustic: „Contrabasul a fost întotdeauna instrumentul meu major, implicația mea majoră”. Distanțându-se de direcția maximei amplificări sonore promovate de Miles, Dave Holland se întâlnește cu pianistul Chick Corea, bateristul Barry Altschul și, mai apoi, cu saxofonistul Anthony Braxton, înființând *Circle*, alt grup de referință în jazzul contemporan. Creațiile realizate împreună timp de doi ani sunt esențiale pentru înțelegerea fenomenului muzical actual. Prin existența unei varietăți extraordinare de stiluri, gusturi și idei muzicale în cadrul cvartetului, acesta și-a asigurat forța de șoc improvizatorică, dar a generat și tendințele centrifuge autodizolvante.

După 1973, Dave Holland cântă doi ani cu Stan Getz. Din 1975 el evoluează mai ales alături de Barry Altschul și poli-instrumentistul avangardist Sam Rivers. „Acest grup, mărturisește Holland, e unic, în sensul că interpretează muzică absolut improvizată. E cea mai stimulantă situație în care m-am aflat vreodată.”

Pe bună dreptate se poate afirma că tânărul muzician englez a parcurs întregul spectru al expresiei jaz-

zistice, de la cel mai banal blues, pînă la nivelul sofisticării maxime. Indiferent de parteneri, Miles Davis sau Stan Getz, Sam Rivers sau Joe Henderson, Anthony Braxton sau Betty Carter, el și-a menținut cu obstinație idealul: „Cred că e legitim ca un muzician să fie implicat în expunerea artei sale prin toate modalitățile ce-i stau la îndemînă. Varietatea e un lucru admirabil. Cred că principalul e onestitatea și calitatea. Ceea ce contează pentru mine este dacă interpretarea e de înalt nivel și dacă e cinstită”. Adeziunea față de instrumentul său e manifestată în următorii termeni: „Nu poți fi la fel de maleabil cu un instrument electronic, cît poți fi cu unul acustic; or, tocmai aceasta a constituit una din preocupările mele principale — să fiu flexibil în interpretarea muzicii. Și să nu o complic. Savurez simplitatea”.

Dintre contrabasiștii ce l-au influențat sunt menționați Ray Brown, Charles Mingus, și Scott La Faro. Dar un mare interpret este în primul rînd prin el însuși. Holland: „Îmi amintesc o seară cînd i-am auzit pe Jimmy Garrison și Ron Carter cîntînd la același contrabas într-un concert și sunînd total diferit. Total diferit. Asta m-a impresionat foarte mult. Într-adevăr, totul depinde numai de tine însuși și de simțămintele tale”.

Diversitatea situațiilor prin care a trecut Holland e simptomatică pentru muzicianul serios, oricînd dispus să-și ofere serviciile la realizarea unui lucru de calitate, detestînd concesiile, șlefuiindu-și continuu personalitatea. Profesiunea sa de credință e încurajatoare: „Nu văd limite în interpretarea la contrabas. Nu văd limite pentru idei și sper să-mi stea o viață întreagă de muncă înaintea, în această direcție. Nu cred că poți ajunge vreodată la capătul drumului. Drumul nu are sfîrșit. Există doar un sfîrșit al dorinței de-a te mișca pe această cale”.

Iată cum o activitate scurtă poate fi concretizată în peste 25 de discuri de mare calibru (la data interviului respectiv). De la formula de duo, cu contrabasistul Barre Phillips (*Music From Two Bases*), sau chiar a LP-ului solo (*Emerald Tears*), pînă la muzica de colosală complexitate din *Creative Orchestra Music*, concepută de Anthony Braxton, nimic din ceea ce e jazz nu i-a rămas

străin . . . Să mai amintim câteva performanțe: A.R.C. și *Paris Concert* cu *Circle*, *Montreux-Berlin*, *Five Pieces* — 1975 cu A. Braxton, *Quest*, *Paragon*, *Duo* cu Sam Rivers, *You Can't Name Your Own Tune* cu Barry Altschul, *Satori* cu Lee Konitz, *Cloud Dance* cu Collin Walcott și Don Cherry, *Gateway* cu John.Abercrombie și Jack DeJohnette, *Gnu High* cu Kenny Wheeler, *Balladyna* cu Tomasz Stańko și Tomasz Szukalski.

Englezii, se știe, își fac un titlu de glorie din statutul lor insular. E cert că poziția geografică a influențat din plin nu numai destinul istoric, ci și evoluția locuitorilor spre o psihologie aparte. Chiar și vizitatorii ocazionali, neavizați, vor fi surprinși de multitudinea particularismelor, a bizareriilor vieții și obiceiurilor din acest spațiu. Englezii sunt și nu sunt europeni, ei par să aparțină întregii lumi, dar își aparțin în primul rând lor înșile. „My home is my castle” — casa mea e castelul meu — e formula ce definește o mentalitate centrată pe ideea respectului de sine. Dar tot aceeași mentalitate îi aparține și *Live and let live* — un principiu care poate fi suspectat de complicitate cu spiritul galic, mai mult sau mai puțin rival, mai mult sau mai puțin inspirator de-a lungul unor agitate secole de vecinătate pe țărmul aceleiași ocean despărțitor.

Engleza este singura limbă germanică în cadrul căreia e prezentă o puternică infuzie de cuvinte latine. Însăși structura etnică a acestui popor e rezultatul unui aliaj complex. Baza o alcătuiesc desigur anglo-saxonii, veniți în Britania după retragerea trupelor de ocupație romane. Dar să nu uităm că, în prealabil, teritoriile actualei Anglii aparținuseră celților, retrași din calea năvălitorilor spre Țara Galilor, Scoția și Irlanda. În formarea poporului și a limbii engleze un rol major l-au avut apoi invaziile danezilor și ale normanzilor. Aceștia din urmă au impus timp de vreo două secole franceza drept limbă oficială în insulă. În consecință, vocabularul englez prezintă însușirea de a dispune practic de o terminologie dublă, selectabilă după caz: dacă pentru limbajul cotidian sunt preferate variantele germanice,

În schimb noțiunile mai abstracte, științifice, conceptuale sunt mai ales de sorginte latină, preluate de regulă prin intermediul francezei.

Caracterul englez a reușit să asimileze și să concilieze într-un mod original diversitatea atîtor influențe. Calmul, ponderația, stăpînirea de sine vin probabil de la nord, din ținuturile scandinave; spiritul organizatoric, tenacitatea sunt calități specific germanice, în timp ce fantezia, predilecția pentru jocul intelectual și umorul implică o puternică nuanță latină. Să nu uităm însă marea capacitate de a acționa într-o manieră cu totul proprie a acestui popor înzestrat pentru cele mai diferite domenii: economie, comerț, navigație, politică etc. Cultura britanică (engleză, irlandeză, scoțiană, velșă) a generat personalități de marcă în istoria civilizației. Teatrul și poezia lui Shakespeare, Milton, Coleridge, Byron, Shelley, Keats, Shaw, Yeats, T. S. Eliot, proza lui Swift, Sterne, Thackeray, Dickens, Wilde, Joyce, D. H. Lawrence, Huxley, Virginia Woolf, Lawrence Durrell, gîndirea filosofică, socială și politică a lui Thomas Morus, Francis Bacon, Th. Hobbes, John Locke, Adam Smith, etc. aparțin de fapt patrimoniului universalității.

Situația geografică aparte, poziția de limită vestică a Europei a dezvoltat în rîndul britanicilor un real cult al tradiției. Mentalitatea lor se definește în raport cu o serie de repere fixe, devenite în fapt niște instituții naționale, a căror semnificație nu poate fi înțeleasă din afară, privind lucrurile strict rațional. Rezultă astfel un atașament incontestabil al locuitorilor acestui teritoriu (nu întotdeauna extrem de confortabil) față de țara lor. Certitudinea propriei forțe nu e afișată ostentativ, ci constituie o componentă integrată în straturile profunde ale conștiinței. De aici și larghețea cu care erau primiți, pînă nu de mult, în Marea Britanie locuitori din cele mai felurite zone ale fostului imperiu, în virtutea unor clauze din statutul Commonwealth-ului. Londra e astfel în prezent una dintre cele mai cosmopolite și mai monotone, mai pline de contraste și mai tradiționaliste metropole ale lumii. Contradicția apare ca o lege de bază după care se călăuzește viața acestui megalopolis cu peste 10 milioane de locuitori, cel mai mare oraș european. Caracteristicile ariilor super-urbanizate dobîndesc aici dimensiuni extreme. Prin formele de alienare

pe care le generează, capitala tinde să se transforme într-un fel de insulă în insulă, ai cărei locuitori să-și simtă atrofiate, năpădite de asfalt și gaze rădăcinile. Agitațiile, revoltele celor săraci, terorismul s-au acumulat pînă la formele acut violente ale luptelor de stradă din 1981. Sub asemenea auspicii sensul creației devine mult mai concret: activitățile minții oxigenează viața aridă, asfixiată de ziduri, ruptă din contextul ei natural, pe care prima națiune industrializată a lumii și-a impus-o ca preț al unui discutabil confort. Prin opera artistică sunt păstrate și reînvigorate legăturile omului cu fondul său intim, autentic. Un subtil simț al umorului și paradoxalului străbate ca o dominantă manifestările intelectuale englezești. Ar fi suficient să amintim eclatanțele aforisme presărate pe toată întinderea literaturii engleze, de la *Poveștile din Canterbury* ale lui Chaucer sau *Visul unei nopți de vară* al lui Shakespeare, la *Don Juan* de Byron sau scrierile lui Oscar Wilde și G. B. Shaw, la romanele lui James Joyce, Virginia Woolf, Aldous Huxley ș.a.m.d. Fără a fi o preocupare în sine, spiritul, așa-numitul *wit*, este condiția apriorică a manifestării artistice. În lipsa lui, creatorul nici n-ar putea să se confrunte cu exigențele estetice elaborate aici timp de mai multe secole. Respectul autonomiei esteticului e de la sine înțeles într-o țară unde promotorii umanismului cultural și-au făcut auzite opiniile de atîtea ori de-a lungul istoriei.

Să mai menționăm și prioritatea acordată, tot în acest context: expresiei celei mai viabile, mai pregnante a talentului; promovării valorilor reale; profesionalismului remarcabil, detectabil la toate nivelurile vieții cultural-artistice; gradului cît mai înalt de cultură al artiștilor și publicului. Azi creațiile britanice excelează prin continuarea acestor însușiri, guvernate de un tradițional simț al măsurii. Spre deosebire de confrății lor americani, literații, artiștii, muzicienii, cineasții, arhitecții englezi sunt mult mai puțin permeabili la influențele exterioare, eludînd astfel de multe ori mode și tendințe efemere, contaminări nefaste, concesiile făcute spiritului comercial. Tot în sfera paradoxului s-ar înscrie și raportul dintre menajarea tradiției și stilul extrem de întreprinzător al gândirii englezești. S-ar spune că prima

e depozitara venerată a rezultatelor celei de-a doua. Edificiul, odată constituit, se adaugă unui imens tezaur, în timp ce inventivitatea, forța descoperirii continuă să întrețină atmosfera de emulație.

Nu se putea ca jazzul să nu-și cîștige adepți fervenți pe solul acestei culturi. Muzicienii englezi au știut să-și mențină propriul mod de a fi, mai lipsit de ostentație, mai rezervat, o seriozitate a demersului ce își este suficient lui însuși. De aceea, prea adeseori jazzul practicat în Marea Britanie a fost greșit înțeles sau chiar neglijat, fapt condamnabil tocmai fiindcă mari valori riscă astfel să fie trecute cu vederea. E adevărat că de foarte multe ori apar confuzii în estimarea creației engleze și americane. Dar prezența unui interpret englez într-o anumită formație imprimă parcă muzicii acesteia o notă particulară. Sigur că definirea specificului e aproape imposibilă, într-un moment al interferențelor incontroleabile prin amploare și varietate. Cu toate acestea, numai în ultimii 10—15 ani vom putea distinge câteva personalități de format mondial apărute în ambianța jazzului britanic. Existența lor ne întărește convingerea că aportul britanicilor este esențial în definirea noilor direcții din jazz. Să-i numim doar pe saxofoniștii John Surman, Trevor Watts, Alan Skidmore, Mike Osborne, Evan Parker, contrabasistii Dave Holland, Barry Guy, Brian Odges, ghitariștii John McLaughlin, Derek Bailey, bateriștii John Stevens, Tony Oxley, John Marshall, pianistii și șefii de orchestră Gordon Beck, John Taylor, Michael Gibbs, tromboniștii Paul Rutherford, Tony Russel, Chris Pyne, trompetiștii Jan Carr, Kenny Wheeler etc.

Cazul ultimului menționat mai sus este interesant: deși născut în Canada, a preferat, după efectuarea unor studii în țara natală, să se integreze vieții jazzistice engleze. Aceasta în pofida „imposibilității de a trăi din jazz în Anglia” (cum afirmă într-un interviu) și a tentantelor oferte de a se transfera în S.U.A. Realitatea este că schimburile cultural-artistice anglo-americane sunt atât de numeroase, încît contribuie la crearea unei „osmoze atlantice”, fapt recognoscibil uneori și în caracteristicile mai apropiate (sub acțiunea mass-media) ale dialectelor din cele două țări. Însă, la fel cum se vor-

bea de o „hemoragie intelectuală” constînd în emigrarea a numeroși oameni de știință britanici spre Statele Unite, tot așa tendința multor talente jazzistice este de a părăsi Albionul. Condițiile oferite genului în patria sa sunt evident superioare. Numai că există și un revers al situației: foarte mulți interpreți americani, în special promotori ai noului, se plîng de preponderența așa-numitului mainstream în gusturile publicului de peste ocean. De aceea preferă, de cîte ori au ocazia, să vină în Europa spre a cînta în fața unor auditori mult mai dispuși să aprobe tendințele experimentale. Explicația ține de tradițiile muzicale diferite, dar și de înțelegerea diferită a raportului dintre artă și profitul material.

Una dintre orchestrele engleze consacrate, deși cu componență variabilă, este cea condusă de Michael Gibbs. Un LP de prin 1970 (intitulat simplu *Michael Gibbs*) cuprinde opt compoziții ale acestui șef de orchestră. Sunt schițe în care gîndirea muzicală concentrează pe spații reduse desfășurări ample de forțe. Există în aceste piese un simfonism latent, exploatat în latura sa impresionistă. Deși ansamblul e solid încheiat, toți interpreții își păstrează libertățile ludice. Rezultă o senzație de mare prospețime, o celebrare colectivă a bucuriei creatoare. Departate de a aspira spre efecte copleșitoare, Michael Gibbs dă expresie unui sentiment al naturalității prin mijloace rafinate. În locul sunetelor compacte specifice big-bandurilor tradiționale, sunt detectabile aici tendințele de dislocare a limbajului muzical, de introducere a elementelor disonante (cam în maniera căutărilor celebrei *Jazz Composer's Orchestra*, dar fără radicalismul aceleia). Specific engleză rămîne ambianța, cu îmbinarea ei de impresii contradictorii: detașare pe ansamblu și implicare în pasajele solistice, calculare a intențiilor și aleatorism al efectelor, strălucire a concepției jazzistice și reminiscențe provenite din muzica de succes momentan. În piesa de deschidere *Family Joy*, subintitulată *O celebrare*, evoluează ca soliști Chris Spedding (g), Kenny Wheeler (tp), Alan Skidmore (ts), J. Wilbraham (tp., pic.) și Dick Hart (tubă). Unele accente reamintesc epoca de aur a rock-ului englez din anii '60. Intervențiile ghitarei, precum și monotonia ritmică a ghitarei bas nu le considerăm concesii, chiar dacă scad valoarea generală a discului. E vorba mai curînd

de tentativa integrării unor dezvoltări din muzica engleză a deceniului 7 în limbajul jazzului. Ceea ce numim astăzi jazz de fuziune își are originile tocmai în asemenea încercări. Discul lui Gibbs pare să anticipeze frumosul titlu al volumului de poezie publicat în 1979 de Nichita Stănescu: *Operele imperfecte*. Elita interpretilor britanici de jazz evoluează aici fără constrângătoare obsesie a capodoperei. Rezultatul nu uluiește, ci pur și simplu „merge la inimă”. Acolada muzicală nonșalantă, diversă, se încheie cu tema *And On the Third Day*, dedicată vibrafonistului Gary Burton, în care solourile lui Chris Pyne (tb.) și John Surman (bs) sunt urmate de un melee final unde intervin și suflătorii Skidmore, Ray Warleigh și Mike Osborne. Din orchestră mai făceau parte la acea oră, printre alții, Bob Cornford (p), J. Marshall și T. Oxley (dr), Jack Bruce și B. Odges (gb) și alții.

Din aceeași perioadă datează înregistrările efectuate la Jazz Jamboree — Varșovia 1970 de *The Trio*, grup format din J. Surman (sax bariton și sopran), Stu Martin (baterie) și Barre Phillips (bas). Trei individualități vădind aptitudinile complementare și adaptabilitatea prin care o formulă simplă poate deveni impresionantă. Permanentă stimulare/provocare reciprocă a interpretilor conduce spre acele puncte de incandescență unde sinceritatea devine paroxistică. Este chintesența jazzului *free*, asemănătoare actului poetic de maximă intensitate. Extraordinară dezlănțuirea lui Surman la saxofon bariton, un instrument greoi, dificil manevrabil, câștigând însă prin interpretarea acestui mare muzician englez valențe nebănuite: trecerea fluidă din registrul grav în cel acut, mobilitatea planurilor sonore, delicatețe și forță, reflexivitate și acțiune. Temele expuse foarte concis au pregnanța unor veritabile aforisme sonore, adeseori amintind formule folclorice, chiar și cu inflexiuni românești (de exemplu în piesa *Caractacus* din suita prezentată la Varșovia.) În *free* se întâmplă ceva asemănător expresionismului abstract din artele plastice: tema se transformă în simplu pretext, reducându-se uneori la sugerarea unei scheme mentale, pe care receptorul actului artistic are apăsătoare libertatea să o îmbogățească pornind de la datele furnizate de operă. Riscînd un joc verbal, să subliniem că aceste date sunt

în egală măsură disparate și disperate, pentru că tind să redea convulsiile cele mai greu exprimabile ale ființei umane în spațiul civilizației moderne. De aici provine acel caracter abisal, „visceralitatea” unei bune părți a artei contemporane. Artă, ca aserțiune a individualității creatoare, conferă legitimitate oricărei modalități justificate estetic de pătrundere în misterele cunoașterii de sine. Iar muzica luată aici în considerație se înscrie pe deplin pe coordonatele descrise mai sus.

Un spirit la fel de neconcesiv, regăsim în LP-ul *No Fear* (Fără teamă) editat în 1978 de alt trio englez: Trevor Watts — sax alto, Barry Guy — contrabas, John Stevens — baterie. Structura instrumentală, asemenea celei promovate în anii '60 de Ornette Coleman, ori mai recent de *The Trio* sau *Air*, se dispensează de armoniile pianului sau ale ghitarei, spre a lăsa auzul să se concentreze integral asupra tobelor, basului și instrumentului de suflat. Acesta din urmă se plasează deliberat într-o situație dramatică, menită să impulsioneze creativitatea. Ardența cu care cei trei muzicieni își duc solorurile pînă la ultimele consecințe, pînă la eroziunea sunetului prin sine însuși, nu e totuși lipsită de o caracteristică răceală, de un gust sec, de o ariditate sentimentală cu motivații incerte: să fie vorba despre o blazare înăscută, sau despre o „distanțare” cultivată ca rîcoșeu al prefacerilor de gust apărute în estetica post-brechtiană? Muzica lui Watts, Guy și Stevens are, oricum, o forță corozivă rar întîlnită, chiar dacă e lipsită de încîntătoarea pluridimensionalitate a lui Surman. John Stevens și Trevor Watts formaseră *The Spontaneous Music Ensemble* în 1965. Ei cîntau într-un mic bar ce avea să devină primul cartier general al avangardei jazzistice londoneze. Acolo se produceau și muzicieni de origine sud-africană, reușiți de Chris McGregor sub titulatura *African Blue Notes*; alături de McGregor la pian, se făceau remarcați saxofonistul Dudu Pukwana și trompetistul Mongesi Feza. Dar, în materie de avangardă, jazzmenii britanici se simt mai degrabă solidari cu spiritul european. Muzicianul englez Evan Parker declara: „Concepția americană pare foarte difuză. Muzicienii Continentului au un mai pronunțat simț al finalității. Ei sunt mai riguroși, nu atît de eclectic”, (cf. Charles Fox — *The Jazz Scene*, Hamlyn, Londra,

1972) Această rigoare în interiorul tumultului se resimte și în superbe arhitecturi pianistice concepute de Gordon Beck, în tonalitățile visătoare ale flügelhornului și trompetei lui Wheeler, în „lacrimile de smarald” (titlul unui disc solo) ale contrabasului mînit de Dave Holland, în stilul cînd abraziv, cînd delicat al lui McLaughlin etc. Dealtfel, manifestarea cea mai reprezentativă a jazzului englez la începutul anilor '70 o constituie succesul fulminant al ghtaristului John McLaughlin. Din perioada premergătoare lansării sale internaționale datează albumul *Extrapolation*, cu John Surman — sax bariton și sopran, Brian Odges — contrabas și Tony Oxley — baterie. Nu mai repetăm elogiile binemeritate de acest disc. Semnalăm doar contribuția jazzului englez la integrarea deplină a ghitarei electrice în arsenalul genului. În afara grupurilor foarte mici, aproape că nu există formație britanică modernă lipsită de acest instrument. Și ascultînd *Extrapolation* nu se poate să nu acorzi perfectă îndreptățire modului cum o întreagă istorie muzicală răzbate în sonoritățile lui McLaughlin. O istorie arcuindu-se de la cîntul menestrelilor medievali, pînă la apariția epocală a Beatles-ilor. Ceea ce se definea aici într-un context pur britanic va fi apoi continuat prin experiențele de răsunset alături de Miles Davis, *Mahavishnu Orchestra*, *Lifetime* etc.

După includerea unor muzicieni englezi în formația cu care Davis a schimbat din nou orientările jazzului, pe la finele anilor '60, calea „integrării” valorilor britanice în curentul mondial era deschisă. Un singur exemplu: elevatul dialog ghtaristic susținut pe discul *Spaces* de John McLaughlin și Larry Coryell, în compania contrabasistului Miroslav Vitous, a bateristului Billy Cobham și a pianistului Chick Corea. Cîmpul de tensiune al celor două ghitare acaparează aproape total atenția ascultătorului. Într-un fel, muzica prezentată aici înfățișează o consacrare a demersurilor prin care jazzul și rock-ul englez al anilor '60 au impus acest instrument în muzica modernă. O demonstrație de perfectă adaptabilitate a ghitarei la spiritul jazzului. Cei doi maeștri preferă, în confruntarea de aici, tonurile seci, lipsite de vibrații și înflorituri exterioare, în timp ce Miroslav Vitous își demonstrează cultura muzicală, investind contrabasul cu virtuți solistice apropiate de cele

ale unui violoncel. Atmosfera creată astfel pare să corespundă mai mult caracterului britanic: un plus de răceală, de premeditare, față de sonoritățile fierbinți ale saxofonului, spre exemplu. Piesele debutează cu acorduri introductive ample, ca și cum instrumentiștii s-ar reculege înainte de a se lansa în aventura interpretării. Temele sunt un fel de tatonări reciproce, foarte sobre, prin care muzicienii par să-și acorde unul altuia încrederea, conform ideii atît de engleze de fair-play. Abia apoi urmează „imersiunea” spre zonele profunde ale jazzului, unde toți participanții la actul creator, interpreți sau auditori, depășesc stadiul condiționărilor imediate, se simt transpuși într-un nou univers. Titlul e bine ales: jazzmenii creează *spații*, o infinitate, de alte realități prin care existența se amplifică, se complinesce. Seducător nu e obiectivul, scopul final („de neatins, de neatins”, cum ar spune poetul N. Prelipceanu), ci explorarea căilor de acces, desfășurarea pasionantă a cunoașterii prin artă.

Dintre formațiile cele mai tinere ale jazzului din Marea Britanie, atenția criticii a fost reținută cu precădere de *Stinky Winkles*: Veryan Weston — pian, Simon Pickard — sax tenor, Dan Brown — gitară bas, Gary Peters — gitară și Cliff Wenner — baterie. Peters caracterizează astfel muzica grupului: „Muzica noastră e o sinteză de interpretare liberă, interpretare orientată și tehnici componistice destul de complexe aparținînd muzicii de concert moderne — Boulez, Berio și Stockhausen — de exemplu piese seriale utilizînd scara de 12 tonuri”.

Pentru a explica succesele, greu de rezumat într-un simplu eseu, înregistrate de jazzul britanic, să ne amintim că primele forme muzicale cu care tradițiile africane aveau să se contopească în America, spre a da naștere muzicii noi, au fost cele anglo-saxone. La fel ca în SUA, promoțiile strălucite de jazzmeni insulari se succed firesc, oferind garanții de calitate ascultătorilor avizi de muzică bună.

JAZZ ÎN PATRIA LUI CHOPIN

Fenomenul jazzistic polonez nu a încetat să-i uimească și să-i fascineze pe melomanii de pretutindeni. Însuși faptul că redacția revistei *Jazz Forum*, organ al *Federației Internaționale de Jazz*, își are sediul la Varșovia spune multe despre această recunoaștere internațională. Veteranul jazzului radiodifuzat, Willis Conover, cunoscut în întreaga lume, plasa Polonia printre primele cinci „mari puteri” în jazz, după Statele Unite, Franța, Germania occidentală, Suedia și Anglia. Federația Poloneză de Jazz este cea mai importantă organizație națională de acest fel, constituind, de altfel, și embrionul din care s-a născut Federația Internațională.

Ceea ce a favorizat în primul rînd o asemenea dezvoltare a fost atitudinea constructivă față de jazz adoptată în Polonia, detașarea de clișeele conservatoare aplicate domeniului, înțelegerea lui ca fapt de cultură viu, necesar. Așa cum pe bună dreptate constată Joachim-Ernst Berendt: „jazzul este, propriu-zis, mai mult decît o ramură a show-business-ului și a industriei de agrement; el este o expresie a culturii moderne, în același fel ca alte arte de avangardă, ca literatura modernă și pictura modernă”. (*Cîteva impresii despre istoria și dezvoltarea jazzului polonez — Jazz Forum*, 73/1981) Din 1956, de la primul festival de jazz ținut la Sopot, pînă astăzi, acest adevăr și-a dovedit forța generînd succesiv promoții de muzicieni dintre cei mai valoroși. Identitatea lor a fost exprimată și păstrată la nivelul unei forme artistice cu adevărat contemporane, deschise comunicării cu alte arii culturale și geografice.

S-au căutat explicații, legate mai ales de factori istorici sau de psihologie națională. Ivar Ivask găseș-

te, în eseuul său *Coloana infinită* (Secolul 20, 10—11—12/1980), numeroase similitudini între culturile spațiului est—european — fișie convențională ce ar cuprinde Finlanda, țările baltice, Polonia, Cehoslovacia, Ungaria, România, Iugoslavia, Bulgaria și Albania. Tot el consideră *Istoria literaturii poloneze* a lui Czesław Miłosz drept un model incitant de introducere în literaturile est—europene, „pentru că aprecierile lui privind situația poloneză ar putea servi (evident cu unele variații) pentru mai multe țări din zonă”. Următorul citat din Miłosz, referitor la polonezi, ni se pare semnificativ: „un popor neașteptat de vital, care a căzut cu ușurință în cea mai neagră apatie și care face dovada propriilor virtuți numai în împrejurări care ar frînge și ar distruge oricare alt grup uman; un gust rafinat care a dat naștere unei lirici comparabile cu cea a Angliei elisabetane, scilicet plină de ironie, dar amenințată constant de o lincezeală ca aceea produsă de alcool și de gîlcevi mărunte pronviciale, o tradiție de toleranță religioasă și politică dobîndită în Republica plurinațională și cu multiple denumiri, guvernată de un rege ales și care va da naștere apoi, în urma unor nenorociri colective, unui naționalism ulcerat și morbid”. (ibid.)

Același Berendt, descriind muzica lui Krzysztof Komeda, figura simbolică a sincronizării jazzului polonez cu cerințele modernității, considera că trăsăturile proprii culturii poloneze în context european ar fi: „sensibilitate, frugalitate, sofisticare, romantism precaut, o mîndrie singulară, o melancolie clară, pură, fără urmă de sentimentalism”. (cf. J. F. 73/1981) În privința ultimului atribut, s-ar părea că intervine o notă de subiectivism din partea criticului, care încearcă să atribuie psihologiei colective a polonezilor o însușire mult apreciată de cultura germană contemporană. În realitate, numai cîteva pagini mai departe, în aceeași revistă găsim următoarea autocaracterizare aparținîndu-i lui Michał Urbaniak, privind elementul polonez din muzica pe care o creează: „Dacă este să mă gîndesc la ceva, atunci ar fi vorba de tipul de emoții și de entuziasm — la sentimentalismul tipic polonez. Acesta transpare și în muzică. Nu că m-aș așeza la masa de lucru și mi-aș propune să compun ceva provenit din folclorul polonez,

dar din cînd în cînd cite o frază slavică pare să răzbată în melodie. Computerul meu mental o are acolo". În același interviu, Urbaniak dă și alte explicații pertinente privind anumite trăsături ale școlii poloneze de jazz: „Polonezii sunt un popor cu toane. Oricine e foarte strict și oarecum disciplinat are o personalitate anti-jazz. (...) Dacă ascultați compoziții poloneze de jazz — și nu mă gîndesc numai la Namysłowski sau Komeda — veți descoperi că sunt foarte emoționale. Iar jazzul este o muzică foarte emoțională”.

Saxofonistul Zbigniew Namysłowski a impus convingător în jazz acest particularism polonez. Cea mai reprezentativă lucrare pe disc de pînă acum, în acest sens, rămîne *Winobranie* (Sărbătoarea vinului), volumul 33 al cunoscutei serii *Polish jazz* editate de casa Muza. Muzica reflectă o stare de spirit dionisiacă, efuzivă, contrasă în metafora serbărilor culesului de vii. Sunt detectabile „fișii” folclorice, jazz-rock, free, pentatonic, dar ele se îmbină cît se poate de natural într-o pastă densă, cu aprinse culori sonore și ritmuri fruste. Namysłowski — sax alto, apare alături de parteneri de același calibru: Tomasz Szukalski — sax tenor și clarinet bas, Stanisław Cieślak — trombon, percuție, Paweł Jarzebski — contrabas și Kazimierz Jonkisz — baterie. Fiecare solo are coerență, sens muzical, pondere. Un cvintet perfect omogen, memorabil pentru capitolul anilor '70 în jazz. Dar Namysłowski e un temperament extrovertit, un neliniștit. Cînd una dintre situațiile muzicale în care se plasează tinde să se stabilizeze, devine alergic și se lansează în alte căutări. Aceasta explică numeroasele sale colaborări, practic, cu toată elita jazzului polonez, dar și cu jazzmeni tineri sau cu celebriți din străinătate. Deja în al doilea album, realizat pe scheletul aceluiasi cvintet (dar cu Wojciech Karolak — pian electric și Czesław Bartkowski — baterie), direcția funk-jazz se contura tot mai clar în preocupările lui Namysłowski. Titlul era elocvent: *Kujawiak Goes Funky*. Blues, rock, funk, jazz, mixate de data aceasta pe pretextul dansului popular muntenesc Kujawiak.

Din incursiunile sale peste ocean, altoistul polonez a tras concluzia că „muzicienii americani sunt foarte

preocupați de felul cum publicul le receptează muzica și acesta cred că e un lucru pe care l-am învățat acolo". În consecință, noul său grup *Air Condition* era destinat să răspundă cerințelor de ultimă oră, sau cum declara Namysłowski, „voiam să aducem un suflu nou și proaspăt pe scenă".

Szukalski, care în duetele lui cu Namysłowski crea parcă un contrapunct al profunzimii meditative, mai calofil și atent față de modelarea în detaliu, s-a manifestat mai pe larg în *The Quartet*, alături de Sławomir Kulpowicz — pian, P. Jarzebski — bas și Janusz Stefanski — baterie. Se pare că supralicitarea caracterului de super-grup al acestei formații i-a grăbit regretabila desființare. Muzica în sine e de o frumusețe devorantă, cu toate că necesită o anumită acceptare de către ascultători a „cheii convenționale" asumate de instrumentele conducătoare: saxofonul e tratat în maniera Jan Garbarek, iar pianul se plasează deliberat sub tutela lui McCoy Tyner.

Dacă *The Quartet* și *Sun Ship* au dominat, ca grupuri, ultima parte a deceniului trecut, după dezmembrarea lor acest rol i-a revenit lui *Information*, condus de pianistul Sławomir Kulpowicz. Demnă de reținut e conștiința artistică a liderului, aflat în plină ascensiune printre figurile reprezentative ale jazzului polonez: „Consider jazzul drept cea mai creativă muzică a secolului XX. Nici o altă muzică nu oferă asemenea posibilități de creație pe scenă. Muzica contemporană, precis notată de către compozitor, e condamnată eșecului. Jazzul este o nouă artă a secolelor XX și XXI, cea mai democratică dintre toate artele, pentru că fiecare își poate aduce contribuția în mod egal. Fiecare își poate prezenta simțămintele proprii și nu pe ale altcuiva. În jazz își pot găsi împlinirea mai mulți oameni decât în orice altă formă de artă". (*J. F.*, 73/1981) Cu asemenea profesii de credință nu e greu de înțeles nivelul înalt al jazzului din Polonia.

Să nu uităm tangențele reale dintre muzicienii polonezi și avangardă. Acolo unde prezența lui Lutosławski sau a lui Penderecki este mai vie ca oriunde; acolo unde în 1961—62 Cvartetul Stańko-Muniak cânta la Cracovia, pentru prima dată pe continentul nostru, în stilul

lui Ornette Coleman; acolo unde, cum spune Berendt, „jazzul a rămas integrat întregii panorame a artelor” (și același critic compară patronajul celebrei Jazz Jam-boree varșoviene de către dirijorul Witold Rowicki cu un ipotetic gest similar, la Filarmonica berlineză, din partea lui Karajan); așadar în această țară cu un autentic respect față de cultură și față de nou sunt firești excelențele producțiuni de factură experimentală și în jazz. Cultura, așa cum sperăm că rezultă și din paginile dedicate jazzului britanic și celui sovietic, funcționează organic, nu poate fi segmentată. Dezvoltarea unei ramuri conduce în mod imperios la înflorirea celorlalte. Amputarea uneia secătuiește, mai devreme sau mai târziu, vigoarea celorlalte. Avînd alături nume ca Miłosz, Herbert, Różewicz, Szymborska în poezie, Gombrowicz, Witkiewicz, Mrozek, Grotowski, Kantor, Szajna, în teatru, Wajda, Polański, Zanussi în film, avangardiștii jazzului dintre Bug și Odra se pot considera bine protejați față de violențele spiritului primar agresiv, deplîns de Marin Preda și — din păcate — atît de greu de eradicat. Ne vom referi doar la trei exemple. Ele evidențiază, prin colaborări internaționale, renumele întemeiat al jazzmenilor polonezi: în discul *Geomusic*, cunoscutul pianist de avangardă Michael Smith își pune în aplicare conceptele muzicale, menite să ducă la completa utilizare a resurselor instrumentului, cu sprijinul lui Laurence Cook — sax alto, Kent Carter — contrabas, violoncel, Claude Canille Bernard — baterie și al muzicienilor polonezi Jacek Bednarek — contrabas și Zbigniew Namysłowski — sax alto și violoncel. Albumul *Twet* e o improvizație-compoziție colectivă interpretată de Tomasz Stańko — trompetă, Tomasz Szukalski — sax tenor, sopran și clarinet bas, contrabasis-tul american Peter Warren și percuționistul finlandez Edward Vesala. Stańko, Szukalski și Vesala apar, alături de Dave Holland în mirobolantul album *ECM Balladyna*. Stańko e, fără îndoială, unul dintre maeștrii trompetei în jazzul actual. La fel ca și Miles Davis, el dispune de acea capacitate persuasivă care maschează sau, dimpotrivă, pune în valoare, cînd e cazul, detaliile tehnice. Speculînd cu abilitate posibilitățile de frullato ale instrumentului, Stańko își transformă solourile din *Balladyna*, de exemplu, într-un fel de șuiere prelungite,

învăluitoare, ca și cum trompeta ar capta ceva din mineralitatea unor elemente ale naturii. Efecte pe măsura unui impresionism programatic, însă plasat în sfera celor mai noi experiențe.

Desigur, rîndurile de față nu pot emite pretenții de analiză minuțioasă sau de explicitare, dincolo de nivelul constatărilor pur exterioare, a succeselor jazzului polonez. Însă chiar și astfel stînd lucrurile, observatorul resimte ca extrem de confortabilă posibilitatea de a opta între creații și interpreți sensibil egali. „Media” profesionalismului este foarte ridicată. Iar rutina e respinsă tocmai prin autenticitatea inalterabilă a pasiunii. Adevărații jazzmeni nu îmbătrînesc (încă un truism, pe lîngă atîtea altele — iată riscul prezentărilor cu caracter generalizator!). Dar, în adevăr, poate cineva să și-l închipuie pe Jan Ptaszyn Wróblewski altfel decît mereu activ, cînd ca tenorist, cînd ca aranjor, compozitor, dirijor (în această ultimă postură el a dat strălucire admirabilului *Polish Radio Jazz Studio*)? Este mîritoare creația lui Komeda sau a lui Zbigniew Seifert, alt mare dispărut prematur? Evoluția viorii ca instrument de jazz va înregistra momentul Seifert drept punct de referință, dar acest talent prea mare pentru un trup atît de lovit de boală s-a afirmat în egală măsură și ca saxofonist și aranjor. În 1979 a fost votat, postum, muzician al anului (secția europeană) de către cititorii *Jazz Forum*-ului. Pierderea, la interval de 10 ani, a celor doi muzicieni i-a afectat din plin pe ceilalți colegi, pentru că o mișcare jazzistică cu adevărat puternică se întemeiază pe amiciții strînse, pe sentimentele de considerație reciprocă ale membrilor ei.

Jazzul reprezintă viața condensată. Sentimentele intensificate. Janusz Muniak este marele altruist al jazzului polonez — ceea ce înseamnă mult, ținînd cont de faptul că generozitatea e un atribut recunoscut al acestui popor. Cînd la saxofon tenor, cînd la alto, sopran sau flaut, cînd cu orchestra lui Wróblewski, cînd în grupuri proprii, cînd invitat al altor formații, Muniak se dedă unei „frumoase risipe”, capabil să uite de sine pentru ca jazzul să strălucească mai viguros. Urbaniak vede în el un intuitiv care poate transforma cele mai banale situații muzicale în luări de poziție semnificative.

Mult admirați, în patria lui Chopin, sunt pianiștii. Și aici spectrul e foarte larg: Jan Fryderyk Dobrowolski e un intransigent-turbulent-avangardist, sau un avangardist-intransigent-turbulent sau ... (dar e preferabil să-i ascultăm *Arta improvizației*, fie și numai de pe discul cu același titlu); Wojciech Karolak are un simț armonic impresionant tocmai prin discreția cu care știe să „umple”, să îmbogățească planul secund al unei piese, iar în solouri se distinge prin idei cuceritoare, enunțate lapidar, fără ostentație; Adam Makowicz oprește respirația ascultătorilor, șiroind fulgerător notele peste clape, de parcă ar încerca să configureze un Chopin ce-l va fi auzit pe Art Tatum; mai sunt apoi Włodzimierz Nahorny, Paweł Perliński ș.a.

Mai sunt, de asemenea, reedmenii Laszek Żadło și Waldemar Kurpiński, trombonistul Andrzej Kurylewicz, vocalista Urszula Dudziak, organistul Krzysztof Sadowski, vibrafonistul Jerzy Milian și mulți alții.

Dintre cei mai recent afirmați menționăm (desigur, cu limitările inerente unei documentații supuse hazardului) pe Stan Lalowski — pian și Ryszard Jasiński — sax tenor (autori, împreună cu doi colegi austrieci, Harry Rettenbacher — bas și Wolfgang Reisinger — baterie, ai promițătorului album *Convention*), saxofoniștii Henryk Miśkiewicz și Zbigniew Jaremkó (din fostul grup *Sun Ship*), ghitaristul Jarosław Smietana, conducător al formației *Extra Ball*, Włodzimierz Wiński (sax tenor și bariton), lider al grupului *Complot of Six*, violonistul Krzesimir Debski, frații Paweł (ghitară) și Krzysztof Ścierański (ghitară bas), Adżik Sendeki (keyboards) etc. Aici se cade să mai cităm un scurt fragment din interviul ante-menționat al lui Kulpowicz: „Timpurile noastre sunt timpuri ale democrației — există o mișcare de oameni tineri, talentați, care vor să facă ceva nou, chiar dacă printre ei nu se află genii. Ei sintetizează ceea ce s-a realizat înainte, edificând altceva pe bazele date. Numai geniile pot construi ceva din aer rarefiat.

Jazzul tinde spre mai multe forme moderne de comunicare umană. El cere o schimbare în cadrul auditoriului, pentru că muzica nouă pretinde un public nou”.

Având în vedere viața de club, revistele, emisiunile mass-media, foarte diversificate, precum și marele

număr de festivaluri (Jazz Jamboree și altele la Varșovia, Jazz nad Odra — Wrocław, festivalurile din Cracovia, Lublin, Sopot, Łódź, Zabrze, Poznań, Gdańsk, Kalisz, Bydgoszcz, Toruń etc.), premiile acordate muzicienilor, turneele celor mai renumiți jazzmeni din lume ș.a.m.d., e de la sine înțeles că audiența publică a jazzului are în Polonia un caracter exemplar. Și nu e de loc neglijabil aportul acestei arte la creșterea prestigiului unei națiuni în lume. Căci, așa cum arăta Ryszard Matuszewski, vicepreședinte al Asociației Internaționale a Criticilor Literari, în alocuțiunea sa la cel de-al IX-lea Colocviu al A.I.C.L. (Madrid, 1981): „Mitul culturilor pure mi se pare nu mai puțin steril decât acela al rasei pure. Izolaționismul național, renunțarea la avantajele schimburilor culturale, nu doar ale acelor organizate, dar și al celor spontane și naturale, nu reprezintă altceva decât mormântul culturii. Istoria tuturor națiunilor europene vine să susțină acest adevăr”. (*România literară*, 48/1981) Polonia demonstrează încă un adevăr: relația jazzului, ca fapt de artă, cu eternitatea înseamnă combustione pentru prezent, din intensitatea căreia urmează să se împărtășească și cei ce vor urma peste timp.

Deceniul trecut a fost decisiv pentru afirmarea deplină a jazzului sovietic în context mondial. Că acest gen avea puternice tradiții în URSS e un fapt incontestabil: „actul de naștere” fusese semnat încă de la 2 noiembrie 1922, când, în sala Institutului de teatru din Moscova, avea loc concertul *Primului jazz-band excentric din RSFSR condus de Valentin Parnah*. Actualmente, jazzul este un domeniu la fel de bine reprezentat în cultura sovietică, precum literatura, coregrafia sau filmul. În adevăr, nu e nici o exagerare a compara prestigiul internațional al unor Voznesenski, Evtușenko, Plișetkaia, Tarkovski, Nikita Mihalkov, cu cel al jazzmenilor de talia lui Ganelin, Cekasin, Tarasov, Kuznețov, Cijik, Garanian, etc. O multitudine de interpreți-creatori valoroși, cluburi, festivaluri, un numeros public avizat, critici, publicații, simpozioane dau consistență uneia dintre cele mai active scene ale jazzului european. Este adevărat că încă mai persistă handicapul numărului disproporționat de mic al discurilor, față de realizări, ceea ce împieteează asupra popularizării acestor frumoase performanțe artistice. E un aspect remediabil, destul de frecvent deocamdată în lume.

Impresionantă rămîne însă dezvoltarea conștiinței critice în cadrul vieții jazzistice din URSS. Nu ne-a mirat să aflăm de la înșiși membrii renumitului *Trio Ganelin-Cekasin-Tarasov* că, la ei acasă, își susțin concertele în sălile marilor filarmonici, după executarea unor lucrări clasice, adeseori interpretate de nume ca Sviatoslav Richter, Emil Gilels etc. Ne amintim, de asemenea, un memorabil concert al tînărului pianist estonian Rein Rannap, desfășurat la Cluj acum cîțiva ani,

cînd, după o magistrală interpretare a lui Prokofiev, publicul a savurat cinci bis-uri de jazz, de la ragtime și blues, pînă la free. Toate acestea se încadrează într-o viziune organică asupra muzicii, menită să formeze un auditoriu complet, apt să-i înțeleagă în egală măsură pe preclasici sau pe impresioniști, pe clasici sau pe avangardiști, apt să aprecieze jazzul ca extindere firească a cîmpului cunoașterii muzicale și nu ca ruptură brutală cu tradiția.

Această acțiune formativă s-a desfășurat cu sprijinul unor critici, promotori și impresari activi, pasionați. Dintre cei mai cunoscuți îi amintim pe Efim Barban, Arkadi Petrov, Vadim Iurcenkov, Iuri Saulski, I. Bril, I. Roșcin, G. Lukianov, Iuri Vasiutoșkin, D. Goloșcekin, V. Mîsovski, Vladimir Feiertag, și pe „liderul de opinie” Alexei Batașev. Acesta din urmă s-a afirmat prin numeroase studii, eseuri, emisiuni consacrate jazzului, activitatea de corespondent din Moscova al revistei *Jazz Forum*, dar mai ales prin volumul intitulat *Sovietski Djaz* (Ed. Muzika, Moscova 1973). De profesie fizician, Batașev și-a început încă din 1955 cariera de clarinetist de jazz. Din 1960, a organizat cele mai importante evenimente concertistice de jazz moscovite. A fondat Clubul de jazz din Capitala URSS și, pe lângă emisiunile consacrate genului la Radio Moscova, a participat la festivalurile unionale, conducînd, începînd cu ediția 1967 de la Tallinn, simpoziioanele criticilor sovietici de jazz. Astăzi predă cursuri de istoria jazzului și de aranjament la Conservatorul din Moscova (datele au fost preluate dintr-o prezentare semnată de Antonin Truhlář în *Jazz Forschung*, Graz, 5/1974). La solicitarea noastră, Alexei Batașev a avut amabilitatea să ne trimită un incitant eseu, care a fost publicat sub titlul *Sensuri ale jazzului* în revista *Transilvania* nr. 10/1979. Considerăm binevenită, pentru ilustrarea modului de a gîndi al criticii din Uniunea Sovietică, reproducerea integrală a respectivului text:

«Jazzul și-a găsit greu un loc al său în lumea muzicii. Chiar și astăzi, venind în contact cu această artă în diversele ei manifestări, adesea nu putem răspunde argumentat la aceste, aparent simple, întrebări: ce este jazzul, în ce constă esența lui, este el un stil, un gen al

muzicii, ori încă ceva în plus, care este rolul lui în cultură, în lumea artelor?

Teoriile consacrate ale criticilor de artă se îndepărtează de practică, însă manifestarea concretă a jazzului a oferit, în ultimii 10—15 ani, hrană îmbelșugată pentru analiză și generalizare. La nenumăratele festivaluri de jazz, pe scenă sau pe disc, jazzul apare în cea mai largă diversitate stilistică. Jazzul își are rădăcinile nu numai în gramatica clasicismului european și în corpul folclorului afro-american; în el pot fi auzite fie samba braziliană, fie jocurile muntenilor polonezi, fie doina românească, fie ornamentica muzicii indiene sau arabe, fie cîntecul tărăgănat rusesc, fie ritmurile balcanice sau indoneziene, fie ultracontemporana muzică de cameră cultă, sau un minunat aliaj din toate acestea. Iar muzicienii de jazz au lărgit permanent granițele sonore ale muzicii de jazz, pînă cînd dicționarul ei de tonalități s-a apropiat în ansamblu de cuprinderea tuturor limbilor marii muzici a planetei noastre.

Ce a rămas comun acestei muzici melodioase și disonante care se cheamă jazz? Înainte de toate, faptul că figura centrală a fost și este interpretul, omul cu instrumentul. El este autorul-producător, făuritorul de legi, creatorul de limbă; El, autorul-improvizator creînd muzica nemijlocit în sunete și nu în note muzicale, cel care improvizează, deci artistul, căruia-i revine o parte însemnată din conținutul estetic în chiar procesul creării operei, nu numai în rezultatul acestei creații. Un rol nu mai puțin important în acest drum al creației îl au aranșorii de jazz și „acompaniatorii” (sidemen-ii) care transcriu aranjamentul în orchestra de jazz. Din punct de vedere praxiologic, jazzmanul creează muzica în sunete așa cum pictorul creează tabloul în culori și linii, iar poetul creează versurile în forma lor definitivă. Compozitorul este și asemenea arhitectului. Atît creația unuia, cît și a celuilalt există deja în materialul artei sale.

Dați-mi voie, va spune cititorul erudit, aici ceva nu e în ordine. În primul rînd eu deosebesc muzica de jazz de cealaltă după ureche...

Nu, stimat cititor. Dumneavoastră vă întemeiați punctul de vedere pe impresiile despre jazzul de acum 20 de ani. Atunci, într-adevăr, era posibil ca ascultînd

o înregistrare „cu ochii legați”, cum se spune, să constăți: acesta-i jazz, acesta nu-i jazz. Acum noi putem recunoaște doar stiluri distincte de jazz: dixieland, be-bop, mainstream, câteva specii ale jazzului modal: jazz-rock-ul sau avangarda. Dar astăzi există și alte genuri de jazz încă departe de a fi clasice, care nu intră în reprezentările Dvs. despre cum „ar trebui” să sune muzica de jazz.

Bine, ar putea spune cititorul erudit, eu am încă și o a doua obiecție. Rezultă că jazzul este asemănător folclorului diferitelor popoare și culturii muzicale ne-europene, bazată pe tradiția orală.

Da, stimate cititor, este asemănător dar nu identic. Deosebirea constă în aceea că în jazz nu se întruchipează o anume, unică, tradiție muzicală națională, ci se amestecă mai multe. De la început, în jazz s-au reunit multe dintre culturile muzicale. Încă în 1922, Valentin Parnah, părintele jazzului în U.R.S.S., a constatat cu clarviziune împletirea tradițiilor muzicii Asiei și Africii. În anii '50—'60 i-a atras atenția „cel de-al treilea” curent, unirea ansamblului de jazz cu orchestra simfonică. Acum se vorbește de polistilistică în jazz, despre „fuziune” (fusion), adică despre aliajele interculturale, despre diferitele „parcele” muzicale în acest aliaj. Pur și simplu, astăzi materialul acestora este preluat nu dintr-o anume regiune etnică, ci cuprinde întreg globul pământesc. Esența jazzului rămîne aceeași.

În general, se observă că audiția jazzului contemporan stîrnește interes pentru marea lume a muzicii, i-o apropie ascultătorului, care nu demult era indiferent sau chiar potrivnic față de tot ceea ce nu corespundea cu rudimentara colecție a pasiunilor sale muzicale formate în mod dezorganizat. Iubitorului de jazz i se limpezește frumusețea vechilor culturi muzicale, el începe să ocupe locurile pustii cîndva din sălile de concert, colecționează imprimări de folclor. Apare un nou tip de ascultător căruia nimic din ceea ce este muzical nu-i e străin. Urmările acestei apariții sunt greu de evaluat.

Jazzul se manifestă astăzi nu doar într-o excepțională varietate stilistică, dacă înțelegem prin stil o categorie lingvistică. În el este înglobată și o mare diversitate de genuri. Liric și eroic, patetic și ironic sunt limite neîntîlnite în altă specie muzicală. Acestea se în-

întînesc într-o opoziție triumghiulară una față de cealaltă în înregistrările de studio, concerte și jam-sessions. Înregistrarea de jazz este un produs original de creație colectivă, dar ascultînd-o, ca în cazul oricărei imprimări, observăm construcția compozițională a pieselor, dramaturgia episoadelor solistice și a celor de ansamblu, adică dintr-o dată înțelegem forma. Dar, iată concertul. Deși aici sunt la fel de importante compoziția și forma pieselor, nu mai puțin valoros este elementul inițiativei spontane, neprevăzutul joc al imaginației, desfășurarea tumultuoasă a curgerii lucrării. Cu o asemenea manifestare nu te întîlnești nici pe estrada obișnuită, și cu atît mai puțin la un concert academic, de aceea nu este întîmplător faptul că aplauzele la un concert de jazz se fac auzite și la mijlocul piesei, dar nu după episodul de ansamblu, ci după un reușit solo.

La jam-session se întîlnesc muzicieni din diferite ansambluri care nu interpretează numere pregătite dinainte, ci se întrec în arta improvizației. Cel mai adesea, piesele nu sunt compuse, nu există dramaturgia, nu acestea sunt importante. Importante sunt calitățile operative ale interpretului-improvizator, reacțiile sale față de inițiativele partenerului și capacitatea sa proprie pentru o intervenție strălucită. Ceea ce primează în cazul jam-session-ului este momentul iar nu întregul muzical, interpretarea propriu-zisă și componentele sale. Caracterul improvizatoric al jam-session-ului îl apropie de jocul sportiv, de discuția aprinsă, de unele forme distincte ale muzicii populare și ale dansului. Asemenea forme sunt vii în fiecare folclor, pot fi întîlnite și în muzica profesionistă. În culturile europene ele nu cunosc o deosebită răspîndire, în schimb, în Asia am putea menționa întrecerile akînilor din Asia Centrală Sovietică. Și în Europa au fost menționate pînă nu demult asemenea confruntări. Amintim duelurile dintre Chopin și Liszt, Wolf și Beethoven, Mendelssohn și Moscheles, ca și renumitul concert din 1782 din Viena, unde genialul Mozart s-a întrecut în arta improvizației cu strălucitul Muzio-Clementi.

Arta improvizației este cea mai veche și cea mai democratică expresie a artei muzicale. Ea a renăscut în muzica profesionistă europeană numai prin răspîndirea și dezvoltarea jazzului contemporan. Aceasta înseamnă

că oamenii secolului XX au fost martorii nașterii unei noi forme artistice, alături de cinema și televiziune. Faptul conferă certitudine perenității jazzului, pentru că întotdeauna se vor găsi muzicieni care, luând instrumentele în mână, și neurmărind nici un fel de profituri personale, vor trimite lumii solia lor.».

În privința muzicii propriu-zise, jazzmenii sovietici oferă creații dintre cele mai interesante. Să menționăm câteva:

Orchestra Oleg Lundstrem reprezintă o solidă punte între tradiție și actualitate. Dublul LP, *Pamiatî maste-rov djaza*, conținând prelucrări după Glen Miler și Duke Ellington, oferă un model de înțelegere superioară a conceptului de bigband. Modernizarea acestuia e de natură interioară, refuzînd artificiile facile sau adăugirile incongruente. Substanța reală a jazzului orchestral se transmite, astfel, în formulări rafinate, fără extravagante, dar pătrunse de un spirit acut contemporan și în forme desăvîrșite profesional. Celor sceptici în privința șanselor de adaptare ale marilor ansambluri la realitățile mult mai febrile, mai puțin festive ale zilelor noastre, orchestra Oleg Lundstrem le propune o revizuire de optică. Ne referim îndeosebi la două ample piese, *Caravana* și *Nu există jazz fără swing*, prin care interpreții sovietici izbutesc atît o „reșezare” a muzicii lui Ellington din perspectivă contemporană, cît și o demonstrație a propriei vigori și originalități creatoare. Pasajele de forță și strălucire colectivă alternează cu solourile profund personale aparținînd trombonistului V. Budarin, saxofonistului C. Grigoriev, pianistului V. Sadfiov sau bateristului I. Iurcenko. Fără vreun instrument electronic în componență, orchestra Oleg Lundstrem își electrizează auditoriul prin dinamism, inteligență, autentică modernitate.

Gheorghi Garanian ne propunea, pe la mijlocul anilor '70, împreună cu grupul *Melodia*, un album intitulat *Labirint*. Născut în anul 1934, Garanian și-a cucerit popularitatea datorită marilor sale calități de saxofonist, aranjor, șef de formație. Beneficiînd și de recunoscute abilități componistice, el se apropie de idealul actual al personalității multilaterale, angajate din plin în evoluțiile jazzului. Piesa *Lenkoran*, evocare sonoră a exotismului oraș azerbaidjan de pe țărmul Caspice, este

semnificativă pentru viziunea muzicală a lui Garanian și a grupului său: tema, cu inflexiuni orientale, e susținută de saxofon și trompetă, pe un fond ritmic aproape rigid, jazz-rock (baterie, gitară bas, gitară, pian). Urmează apoi lansarea într-un incendiar solo de saxofon, unde protagonistul atacă fiecare notă *con brio*, obținând acea esență de virilitate și căldură proprie instrumentului respectiv. Ca și când n-ar fi fost destul, Garanian continuă demonstrația pe saxofonul electric. Irezistibilul *drive* conduce la o explozie, în care sunetele se împrăstie, se divid, se micșorează, conduse parcă fiecare de o logică internă, spre teritorii imprevizibile. După aceste momente de respiro, sonoritățile haotice, rezultate și din utilizarea efectelor de benzi suprapuse sau de ecou, reîncep să se caute, pentru ca, în final, tema să se realcătuiască, simplă și elocventă.

Un disc în care conținutul modern apare turnat în forme aproape clasice este dedicat lui George Gershwin de Leonid Cijik — pian, Alexei Kuznețov — gitară și Alexei Isplatorovski — contrabas. E vorba de o simplitate ce concentrează o tehnică și un feeling excepționale. Cijik este un pianist complet, în sensul că stăpânește perfect toate registrele expresive ale instrumentului, fără să comită însă eroarea de a le exploata abuziv. Muzica acestui trio este în același timp reconfortantă, calmantă, dar și densă, bogată, profundă.

Clasa lui Kuznețov, gitarist discret și interiorizat, se întâlnește cu aceea a lui Nicolai Gromin, pe discul realizat în duet sub titlul omagial *Django*. Sunetul pur, controlat, fără efuziuni al celor două gitare este subordonat unei melancolii atotdizolvante, sugerând parcă două prezențe solitare în infinitatea stepei. Dealtfel, Gromin făcuse parte din *Cvartetul Gheorghe Garanian*, care înregistra la Festivalul de la Praga 1965 acea bijuterie a lirismului jazzistic intitulată *Baladă* (compusă de Garanian, ea poate fi audiată pe un disc *Supraphon*, cu indicativul SUA 15732); cvartetul îi cuprindea, alături de lider la sax alto și Gromin — gitară, pe Andrei Egorov — contrabas și Valeri Bulanov — baterie.

După evoluția sa în Berlinul Occidental (1980), *Trio Ganelin—Cekasin—Tarasov* a fost definitiv acceptat de critici în „elita jazzului de avangardă european”. Geniul colectiv al acestui grup va marca desigur un mo-

ment de referință în chiar istoria acestei muzici. De aceea le-am dedicat câteva pagini aparte. Aici să consemnăm doar un fragment dintr-o profesiune de credință a lui Viaceslav Ganelin: „Scopul nostru e simplu: să creăm o muzică în care elementul intelectual să se îmbine cu cel emoțional. (...) Improvizațiile pot fi bazate nu numai pe armonia unei anumite teme, ci și pe structurile sale ritmice sau pe caracterul intervalelor. Nu tema, în sensul tradițional al cuvîntului, ar trebui să fie prezentă într-o anumită piesă muzicală, ci mai degrabă o anume expresie a actului de creație propriu-zis. Modulurile de exprimare pot diferi, fiecare decide pentru sine. Poate fi pur și simplu un acord sau un singur sunet, care mai apoi se repetă și noi ne dăm seama că e vorba totodată de o temă”.

Acțiunile consecvent inovative ale trio-ului din Vilnius nu reprezintă cîtuși de puțin un fenomen izolat. Jazzul sovietic și-a creat o marcă de prestigiu din îmbinarea standardelor profesionalității cu investigarea domeniilor noului. Ar fi de amintit și alți muzicieni care ilustrează, în maniere diverse, conceptele modernității: Vagif Mustafa—zade, pianist cu un sunet matur, plin, valorificînd resursele folclorului azerbaidjan, a cărui activitate a fost, din păcate, întreruptă în momentul deplinei afirmări, datorită morții premature a artistului; *Ansamblul contemporan de jazz* condus de saxofonistul Anatoli Vapiro, cu marea speranță a pianului avangardist — Serghei Kuriohin, îmbină „tehnici compoziționale contemporane cu elemente aleatorice și free jazz spontan” (Rolf Reichelt în *Jazz Forum*, nr. 69/1981). Formația *Arhanghelsk* a altoistului Vladimir Rezički impune prin prestația colectivă „cu măsuri neregulate, sonorități incitante, structuri complexe interesante melodic, întrepătrunderi de ostinato-uri și jocuri libere”. (ibid.) Dar să nu-i uităm nici pe poli-instrumentistul David Goloșcekin (trompetă, vioară, pian), pianistul Igor Brill, flügelhornistul Valeri Kolesnikov, flautistul și tenoristul Vadim Viadro, tromboniștii Valeri Budarin și Alexandr Morozov, saxofonistul Alexei Kozlov, lider al celui mai popular grup jazz-rock din URSS — *Arsenal*, tenoriștii Alexei Zubov, Serghei Gurbeloșvili, trompetiștii Andrei Tovmosian, Konstantin Nosov, Alexandr Fișer, Gherman Lukianov, Iuri Parfenov, key-

board-istul Igor Saulski, basiștii Viktor Dvoskin și Tamaz Kurașvili, vibrafonistul Leonid Garin, pianiștii Evgheni Ghevorghian și Nikolai Levinovski, percuționistul Mark Pekarski.

Lista rămâne incompletă. Ea vorbește însă de la sine despre formidabilele resurse de talent ale jazzului din Uniunea Sovietică. Frecvența, durata și calitatea festivalurilor de profil ating cote rar întâlnite. Învățămîntul specializat se dezvoltă la toate nivelurile, asigurînd continuitatea generațiilor de jazzmeni. Iată doar cîteva motive pentru care orice nouă apariție discografică de gen la casa *Melodia* e așteptată cu maxim interes de către toți iubitorii jazzului. Iar agenția *Goskonțert* abia face față propunerilor de turnee. Ne-ar bucura ca traseul multora să treacă și prin țara noastră.

Post scriptum, 1984

Intervalul de timp (nedorit de lung) scurs de la redactarea acestui eseu a confirmat aprecierile noastre superlative. Pe bună dreptate, unii critici au avansat ideea că anii '80 vor putea fi definiți, sub raportul contribuțiilor înnoitoare majore, drept deceniul jazzului sovietic. Ziarul *Sovetskaia molodioji* (Tineretul sovietic) a publicat în primăvara anului 1984 rezultatele clasamentului JAZZ '83, alcătuit pe baza răspunsurilor a 36 de critici de jazz din 16 orașe ale Uniunii Sovietice. Intrat deja în tradiția muzicii contemporane sovietice, clasamentul ilustrează din plin nivelul extrem de înalt atins de acest gen în U.R.S.S.. Au fost nominalizați 155 de muzicieni, 17 formații și 13 big band-uri, din 28 de orașe ale diverselor republici unionale. Printre deținătorii primelor locuri s-au situat și o serie dintre exponenții jazzului sovietic cunoscuți publicului românesc, datorită aparițiilor pe scena festivalului sibian, de pe discuri sau din emisiunile radio-tv. Astfel, laurii secțiunii „jazzmanul anului” au revenit poli-instrumentistului, compozitorului, conducătorului de formații și profesorului de jazz Vladimir Cekasin (pentru al patrulea an consecutiv). Categoria „combo” a fost dominată de celebrul trio *Ganelin—Cekasin—Tarasov* (Vilnius), una

dintre formațiile de prim rang din jazzul mondial al ultimilor 15 ani, prezentă la Sibiu în 1981, iar în 1983 la Cluj-Napoca și Satu Mare. Membrii acestui grup, din ce în ce mai activi în cadrul festivalurilor internaționale și pe albume apărute la case de discuri din U.R.S.S., Polonia, Anglia, R.D.G., R. F. Germania, Italia, dețin poziții fruntașe și la câteva categorii instrumentale: Cekasin — locul 1 la sax alto, clarinet și locul 3 la clarinet-bas și fluiere, Viaceslav Ganelin — locul 2 la pian, Vladimir Tarasov — locul 1 la baterie. La contrabas, primele trei locuri sunt ocupate de Viktor Dvoskin (Moscova), Ivars Galenieks (Riga) și Tamaz Kurașvili (Tbilisi). Categoria trompetă/flügelhorn a fost adjudecată de Gherman Lukianov (Moscova), cea de trombon de Valeri Budarin (Novosibirsk), saxofonul tenor de R. Raubiško (Riga), ghitara de Alexei Kuznețov (Moscova), vioara de David Goloșcekin (Leningrad), vocalul de cântăreața Tatevik Oganessian (Erevan), iar dintre orchestre s-a impus din nou big band-ul moscovit dirijat de veteranul Oleg Lundstrem. Alte nume cunoscute prezente pe primele poziții aparțin saxofoniștilor Lembit Saarsalu, Arvo Pilliroog și ghitaristului Tiit Paulus (toți trei din Tallinn), pianiștilor Leonid Cijik (Moscova) și Serghei Kuriohin (Leningrad), percuționistului T. Ibraghimov (Alma-Ata). De remarcat aria stilistică deosebit de variată pe care o reflectă clasamentul criticii de jazz sovietice. Se poate chiar afirma, prin comparație cu alte top-uri consacrate (*Jazz Forum*, *Down Beat* etc.), că opțiunile prezentate de *Sovetskaia molodloi* sunt mult mai ferm articulate din punct de vedere axiologic. Tendința de a promova în primul rind valorile autentice și de a ignora pe cât posibil fluctuațiile de gust datorate succesului comercial este evidentă, atât din simpla enumerare a jazzmenilor antecitați, cât și dacă menționăm prezența în clasament a altor reprezentanți din elita jazzului sovietic, capabili să contribuie efectiv la progresul unei muzici atât de vii: cvartetele P. Vișniauskas și Vladimir Cekasin (ambele din Vilnius), saxofoniștii Anatoli Vapirov (Leningrad) și Vladimir Tolkacev (Novosibirsk), fagotistul Alexandr Alexandrov și ghitaristul Boris Grebenșcikov (ambii din Moscova), violoncelistul Vladimir Makarov (Smolensk), contrabasistul Vladimir Volkov (Leningrad) etc.

Spectaculoasele rezultate ale anchetei întreprinse în rîndul criticilor sunt coroborate, de altminteri, și printr-un clasament alcătuit de cititori, publicat spre comparație în același număr al ziarului. Cel mai important rămîne faptul că, dincolo de nume și cifre, se află realitatea efervescentă a unei muzici pline de substanță, gust artistic, inteligență creatoare...

Jazz în Azerbaidjan: Vagif Mustafa-zade

Multora li se va fi părut surprinzătoare ascensiunea și afirmarea eclatantă, ca unul dintre cei mai originali pianiști din jazzul epocii post-bop, a lui Vagif Mustafa-zade. Aceasta în primul rînd datorită modului defectuos în care sunt cunoscute ariile culturale etichetate drept periferice, cît și snobismului ce nu-și poate imagina consacrarea valorilor artistice în afara unor metropole cu renume. Cît de precară este o asemenea atitudine se observă din ce în ce mai clar, atît la nivel național (să nu ne gîndim mai departe decît la proprii noștri muzicieni de jazz, activînd — majoritatea — în provincie), cît și pe plan mondial. Descentralizarea e un fenomen benefic, din care cultura „satului planetar” nu are decît de cîștigat.

Așadar, Vagif Mustafa-zade s-a născut la Baku, splendida capitală a R. S. S. Azerbaidjene, pe data de 16 martie 1940 și a murit în plină forță creatoare, la numai 39 de ani, în decembrie 1979. Despre teritoriul unde a trăit și activat consecvent pentru afirmarea jazzului Mustafa-zade, ar fi multe de spus. Să nu uităm că Azerbaidjanul este cea mai mare dintre cele trei republici transcaucaziene sovietice, alcătuiind împreună cu Georgia și Armenia o zonă cu o intensă viață culturală, inclusiv cu serioase performanțe jazzistice. Suprafața Azerbaidjanului e comparabilă cu aceea a unor țări ca Ungaria, Irlanda sau Austria, iar populația de aproximativ 6 milioane — cu puțin mai mică decît aceea a Elveției. Numele acestei țări, păstrat încă din antichitate, are în limba azeră semnificația de „vatră a focului”. Nu este de mirare, pentru că de la Zarathustra, la Alexandru Macedon și Marco Polo, cei ce s-au abă-

tut în timpuri imemorabile prin aceste ținuturi, situate pe malul vestic al Mării Caspice și la sudul munților Caucaz, au fost impresionați de imensele coloane de foc ce țîșneau din străfundul pămîntului. Grație marilor zăcămintele de petrol, străvechiul oraș Baku a cunoscut începînd cu anul 1863 o creștere spectaculoasă. Devenită un eldorado al aurului negru, capitala Azerbaidjanului s-a transformat dintr-un tîrgușor de dimensiunile Constanței aceluiași timp (fine de secol XIX), în doar cîțiva ani, într-un mare oraș cosmopolit, sediu al unor rafinării aparținînd magnaților Rotschild, Deterding, Gulbenkian, Assadulaev, Adamov. E semnificativ faptul că, astăzi, Baku ocupă — ca număr de locuitori — poziția a cincea printre orașele Uniunii Sovietice, o metropolă beneficiind de magnifica ambianță a unuia dintre cele mai frumoase golfuri ale Mării Caspice. Vechi de peste 12 secole, Baku își ia numele din cuvintele persane bad-kube (orașul vînturilor). Confruntarea insolită dintre peisajele orientale, monumentele istorice și ritmurile frenetice ale lumii contemporane dă un farmec aparte orașului Baku. Maiakovski era fascinat de acest „oraș al vîntului” și „al flăcărilor”, văzut ca metaforă dinamică a unei societăți care aspiră la emanciparea prin industrializare. În metafora maiakovskiană Baku este o „pată de unsoare pe vestonul lumii”, „un rezervor murdar de benzină”, unde „mașinile suflă, palpită prin mii de pistoane și roți”.

La fel ca și Georgia și Armenia, Azerbaidjanul a fost supus de-a lungul istoriei sale milenare valurilor succesive de năvălitori. Dacă în secolul al II-lea î.e.n. azerii fuseseră ocupați de parți, după anul 224 e.n. teritoriul Azerbaidjanului intră în componența regatului sasanizilor. Între secolele VII—XI se instaurează dominația arabă, urmată apoi de năvălirile turcilor selgiucizi, ale mongolilor și de ocupația persană care se perpetuează pînă în anul 1813, cînd partea de nord a Azerbaidjanului este încorporată Rusiei (datele sunt preluate din cartea lui Ioan Stăncescu, *Caucazul... oameni, fapte, locuri...*, ed. Albatros, 1978). Ar mai fi de adăugat că, din punct de vedere lingvistic, idiomul azer este cel mai apropiat de limba turcă.

Născut într-un ținut cu tradiții cultural-artistice de sorginte islamică, Vagif Mustafa-zade a reușit să dea

o expresie pregnantă, de mare frumusețe, sensibilității poporului său, în limbajul prin excelență universal al jazzului. De la vârsta de cinci ani Mustafa-zade cânta deja la pian, iar la numai 20 de ani își câștigase un renume pe plan local ca pianist de jazz. După absolvirea conservatorului din Baku, el a activat împreună cu trio-ul său *Kavkaz* în capitala Georgiei, Tbilisi. Odată cu aparițiile din cadrul renumitelor ediții 1966 și 1967 ale festivalului de jazz de la Tallinn (Estonia), Vagif Mustafa-zade intră în rîndurile elitei interpreților de jazz din U.R.S.S. După cum afirmă criticii sovietici Alexei Batașev și Vadim Iurcenkov în articolul lor publicat de *Jazz Forum* nr. 64/1980, la moartea pianistului, „în acei ani era dificil pentru muzicieni să-și câștige existența cîntînd jazz tot timpul, astfel încît Mustafa-zade a optat să lucreze cu diverse orchestre de estradă, precum și cu orchestra Radioteleviziunii Azerbaidjane. Totuși, el a înregistrat de asemenea vreo nouă albume pentru filiala locală a firmei *Melodia*, mai multe decît oricare alt muzician sovietic de jazz”. E regretabil că aria de difuzare extrem de restrînsă a acestor discuri l-a ținut pe excelentul pianist din Baku, mulți ani, departe de recunoașterea internațională pe care o merita cu prisosință. Abia spre finele vieții Mustafa-zade începe să fie cunoscut în întreaga lume: după festivalul de zece zile desfășurat în 1978 la Tbilisi, Paweł Brodowski actualul redactor-șef al revistei Federației Internaționale de Jazz scria o cronică elogioasă referitoare la calitățile acestui pianist, prea mult timp subestimat. Amintind că Mustafa-zade s-a ocupat de jazz încă de pe cînd avea 8 ani, Brodowski aprecia că la festivalul Tbilisi '78, pianistul azer „s-a dovedit a fi un muzician rezervat, de tipul Bill Evans — liric, introspectiv, cu un excepțional simț al ritmului și armoniei. Reminiscențele sale pianistice sunt impregnate de culorile orientale ale muzicii populare azerbaidjane. Aceasta este o muzică modală și improvizată, deosebit de adecvată unei fuziuni cu jazzul. «Mugam» e cuvîntul utilizat pentru descrierea esenței acestei muzici, modelele ritmico-melodice care pot fi repetate de nenumărate ori, foarte asemănătoare unei raga indiene. (De altfel, cvartetul condus de Mustafa-zade la acea epocă se numea chiar *Mugam* —

n.n.). Mustafa-zade a creat o fuziune între aceste elemente folclorice, îndeosebi gamele și melismele, și concepțiile sale ritmice originale, iar publicul a aplaudat cu căldură rezultatele." (J. F., nr. 54/1978)

Succesul repurtat la Tbilisi l-a determinat pe Vagif Mustafa-zade să abandoneze angajamentul său la radioteleviziune și să se consacre integral jazzului. În 1979 el a cucerit una dintre cele mai înalte distincții acordate până atunci muzicienilor sovietici pe plan mondial, câștigînd premiul întii la *Concursul internațional pentru teme de jazz*, organizat în Monaco, la care participau sute de compozitori. Tema premiată, *Așteptînd-o pe Aziza* era dedicată fiicei sale, care avea pe atunci opt ani. În același an, care avea să fie, din păcate, ultimul al vieții lui, Vagif Mustafa-zade a fost distins de către guvernul azerbaidjan cu titlul de artist emerit al republicii, devenind primul jazzman sovietic astfel onorat. Decesul, survenit la 15 decembrie 1979, datorită unui atac de cord, în timpul turneului de la Tașkent, a fost resimțit ca una dintre marile pierderi înregistrate de jazzul deceniului 8.

Intr-adevăr, Vagif Mustafa-zade se numără printre acei muzicieni străluciți al căror talent, armat cu o vastă cultură, a reușit să circumscrie jazzului noi orizonturi de sensibilitate. Acțiunea sa consecventă de contopire a melosului folcloric din ținuturile natale cu forța universală a jazzului a condus la rezultate extrem de valoroase, comparabile, pentru cine cunoaște jazzul românesc, cu cele atinse la noi de alt mare dispărut din anul 1979, Richard Oschanitzky. Capabil să își însușească varii modalități de expresie pianistică și, totodată, să își mențină vie capacitatea de invenție proprie, Vagif Mustafa-zade impresionează prin forța personalității sale, niciodată ostentativ etalată, ci meticuloasă pusă în serviciul calității estetice. Dublul album editat în 1979 de casa *Melodia* (Vagif Mustafa-zade — *Djazovîe kompozicii*, C60—12277—80) cuprinde un material muzical abundent, înfățișîndu-ne un pianist-compozitor cu inepuizabile resurse, susținute de excelentul contrabasist georgian Tamaz Kurașvili; acest duo instrumental stîrnise deja admirația criticii la amintitul festival de la Tbilisi, din 1978. Paweł Brodowski scria în *Jazz Forum*: „Kurașvili este acea rara avis — un basist

de jazz complet, cu o tehnică bună, intonație pură și un adevărat *feeling* pentru armonie și swing. Muzica lui Mustafa-zade a devenit mai coerentă și mai lucidă prin suportul conferit de Kurașvili. În urma întâlnirilor, acești doi superbi muzicieni au decis să formeze un grup împreună, o colaborare ce ar putea foarte curînd să dea rezultate minunate." Dublul LP sus-amintit constituie tocmai rodul acestei colaborări. Artiști de o mare mobilitate spirituală, Mustafa-zade și Kurașvili însciu o pagină antologică printre performanțele atinse de binomul pian-contrabas în jazzul de după 1965. Formulele somptuos ornamentate, desenul sonor sofisticat alcătuit din tușe viguroase și din variațiuni contrastante, abil îngemănate într-o țesătură densă, intens colorată, asemenea decorațiunilor din arta islamică, tot acest travaliu al claviaturii își găsește în elasticitatea și consistența suportului contrabasistic o contrapondere cu adevărat stimulatoare. Ceea ce uimește însă la Mustafa-zade este abilitatea cu care clapele redau contorsiunile specifice muzicii orientului mijlociu, obținute de obicei vocal, sau prin instrumentele de suflat sau cele cu arcuș. Succesiunea debordantă a notelor dă o impresie de amplă revărsare sonoră, de magmă fierbinte luînd în posesiune alte și alte orizonturi afective. În toată această improvizație-colos pianistul rămîne permanent lucid, nu lasă nici o notă, nici o nuanță să-i scape de sub control. Fluiditatea obținută prin cizelarea întregului bloc de sunete emise de pian nu eșuează însă într-o melodicitate liniară sau în decorativism stereotip. Creația lui Mustafa-zade are nerv, e plină de surprize, iar pe de altă parte știe cînd, cum și cît să se pătrundă de inefabila melancolie orientală. Un rol deosebit îl are aici inteligența cu care Mustafa-zade a știut să alieze jazzului vasta tradiție a mîgamurilor. Acestea sunt moduri utilizate în muzica populară a Asiei centrale, cu precădere de către popoarele turcice și iraniene. La aceste populații se regăsesc și anumite moduri folosite în Asia mică. Pot fi distinse 6 moduri de bază, fondate pe gama diatonică de 7 înălțimi: bozorg, rast, neva, dugakh, segakh și irak. La tadjici și la uzbeki se întîlnește o grupare de șase mîgamuri, numită *șas̄mukam* și bazată pe texte vocale extrase din poemele unor celebri autori musulmani clasici (Rudaki, Avicena, Khayam, Hafez etc.).

Altă accepțiune a termenului de mugam (adesea ortografiat și în variantele de makam, mukam, makom) este aceea de suită vocală și instrumentală fondată pe modurile amintite mai sus. Mugamul cuprinde o mare partidă instrumentală, cu secțiuni vocale în formă de rondo acompaniate de instrumente la unison. Fiecare piesă are formula sa ritmică proprie (ussul), ca în Turcia; acest ritm este subliniat printr-un instrument de percucie asemănător tamburinei, numit *daira* (variante ale acestui instrument se întilnesc sub denumirea de *daire* și *def* și în folclorul popoarelor nemusulmane din Transcaucazia — georgienii și armenii). Partea centrală a mugamului comportă în general o modulație a modului de bază pe moduri secundare. (v. *Encyclopédie de la Musique Fasquelle*, Paris 1958).

Asemenea bogate zăcămintе, cu un parfum exotic de mare densitate, sunt distilate în însăși concepția estetică a lui Vagif Mustafa-zade. Dublul album discografic ce ne-a prilejuit aceste observații evidențiază de asemenea talentul bateristului Vladimir Boldărev, prezență ireproșabilă în cîteva piese, precum și participarea vocală, discretă dar foarte spectaculoasă, a soției pianistului, Elza Mustafa-zade. Cele două teme populare azerbaidjane interpretate de Elza Mustafa-zade sunt modele de interferare contrapunctică a vocii umane cu focurile de artificii emise prodigios, în rafale continue, pe clapele pianului.

Înzestrarea componistică deosebită a acestui muzician complet și complex a fost probată și printr-o serie de lucrări simfonice și camerale. *Concertul pentru pian și orchestră simfonică* al lui Vagif Mustafa-zade s-a bucurat de excelente aprecieri din partea specialiștilor, intrînd în repertoriul curent al muzicii simfonice azerbaidjane. Iar *Concertul nr. 2* înregistrat pe fața a 4-a a albumului în discuție probează siguranța cu care pianistul, compozitorul și (am adăuga în mod firesc) gînditorul Mustafa-zade știa să abordeze dificilul domeniu *third stream*.

Cu toate că destinul a fost ingrât cu acest mare artist, dispărut ca și Eminescu sau Gershwin la 39 de ani, ceea ce a creat el într-o viață de pionierat tenace este exemplar. Numai astfel suficiența, prejudecățile, obtu-

zitatea cu care ignoranții privesc spre zonele culturale mai puțin privilegiate de-a lungul istoriei vor putea fi pînă la urmă învinse. Vagif Mustafa-zade, pionierul jazzului din Azerbaidjan, proiectează o spiritualitate arhaică în plin centru vital al muzicii secolului 20. Timpul și spațiul sunt abolite. Ascultîndu-l, reînvățăm să credem că arta înaltă poate lua naștere în orice punct al planetei locuite de oameni.

Sensibilitatea estoniană și jazzul

Pasionații jazzului care cunosc cît de cît realizările deosebite ale muzicienilor sovietici în acest domeniu știu desigur că una dintre republicile cu o intensă viață jazzistică este R. S. S. Estonă. Deși are o populație de abia un milion și jumătate de locuitori și o suprafață cam de dimensiunile Danemarcei, Estonia își reafirmă în permanență capacitatea de a promova talente originale în toate domeniile creației artistice. E binecunoscut faptul că, prin tradiție, pentru poporul eston cultura a reprezentat elementul determinant în păstrarea identității și unității naționale de-a lungul secolelor. De aceea, numeroși oameni de artă estonieni s-au aflat întotdeauna printre cei mai consecvenți promotori ai noului. În privința jazzului, Estonia s-a numărat printre primele țări unde el a cunoscut o puternică afirmare: încă din 1925 (cînd peste ocean „the jazz age” era în plină desfășurare) în mica republică baltică activa orchestra The Murphy Band, condusă de Victor Compe. În anii '30 erau celebre ansamblurile Priit Veebel Big Band, Six Swingers, The Golden Seven, iar în anii '40, orchestrele de jazz ale Radiodifuziunii estone și Ansamblului eston de artă națională.

Personalitatea cea mai importantă pentru dezvoltarea jazzului în Estonia a fost Uno Naissoo (1928—1980). El cînta la contrabas, pian, trombon, trompetă, acordeon, dar s-a afirmat îndeosebi în ipostaza de compozitor. Împreună cu formația sa a cîștigat medalia de argint în cadrul concursului de jazz de la Festivalul mondial al tineretului, Moscova 1957. Uno Naissoo a

compus multe lucrări simfonice, cameraŃe, corale Ńi de jazz, inclusiv Ńapte suite de jazz Ńi un concert pentru pian. Se consideră că Uno Naissoo a fost primul compozitor care a reuŃit să găsească mijloacele adecvate pentru fuziunea folclorului muzical estonian cu jazzul. Tot el a publicat patru volume de specialitate, a fondat un departament de muzică jazz Ńi pop la Școala de muzică din Tallinn Ńi a fost distins cu titlul de artist al poporului din R. S. S. Estonă (1978). Împreună cu al său *Swing Club*, Naissoo a organizat primul festival de jazz de la Tallinn (mijlocul anilor '60), eveniment marcant în evoluția jazzului din întreaga Uniune Sovietică.

Astăzi activează în Estonia numeroși muzicieni de jazz remarcabili. Dintre veterani, să-i amintim pe cîtiva foști membri ai grupului Six Swingers ce funcționa în deceniul 4: clarinetistul Herbert Kulm, pianistul Uno Tambre, basistul Viktor Ignatiev Ńi bateristul Elmar Kruus. Nume mult vehiculate în jazzul estonian al anilor din urmă sunt Tiit Paulus, Lembit Saarsalu, Rein Rannap (prezent pe scena filarmonicii clujene într-un memorabil concert Prokofiev, la mijlocul deceniului trecut), Arvo Põlliroog, Paul Mägi, Jaan Kuman, Margus Kappel, Toivo Unt, Uno Loop, Georg Metssalu, Riho Lilje, Andrus Vaht, Helmut Aniko. În această ambianță efervescentă se face remarcat Ńi trio-ul pianistului Tõnu Naissoo, fiul celebrului Uno Naissoo prezentat pe scurt mai sus. În 1981 apărea la casa de discuri *Melodia* albumul intitulat *Turning-point*, realizat de tînărul trio al lui Tõnu Naissoo. Mărturisim că, fiind primul nostru contact propriu-zis cu jazzul estonian, aveam unele temeri ca nu cumva frumoasele așteptări născute din lecturi despre această parte a Uniunii Sovietice să se dovedească iluzorii. O primă audiție a discului a fost suficientă pentru a ne convinge că ne aflăm în fața unor muzicieni de talie internațională, chiar dacă la ei acasă nu figurează încă printre vedetele de prim rang. Așadar, de reținut numele componentilor trio-ului: Tõnu Naissoo — pian, Taivo Sillar — contrabas Ńi Peep Ojaveri — baterie. Născut la 18 martie 1951, Tõnu Naissoo a început să ia lecții de pian înainte de a împlini 7 ani. Apoi a studiat teoria muzicii Ńi a urmat cursurile Conservatorului din Tallinn, clasa compoziție. El s-a afir-

nat pe cînd avea doar 16 ani, la festivalul de la Tallinn 1967. La începutul anilor '70 a activat un timp în grupul pop *Laine*, ceea ce i-a permis să efectueze turnee în U.R.S.S., Cehoslovacia, Polonia, Ungaria, R.D.G., R. F. Germania. Tõnu Naissoo a scris muzica pentru o serie de filme și piese, iar în ultimii ani a revenit la genul prin care se consacraseră. (Datele sunt preluate din prezentarea criticului Valter Ojakäär.)

Dincolo de calitățile devenite obișnuite pentru un trio modern de jazz — cum ar fi activizarea contribuției fiecărui interpret, interrelaționarea adecvată a trei personalități ce fuzionează fără a-și pierde identitatea etc. — muzica trio-ului Tõnu Naissoo aduce o notă specifică: deși, structural vorbind, piesele nu par să propună soluții ieșite din comun, cei trei muzicieni estonieni realizează o mare concentrare a fluxului de idei muzicale. Se naște astfel o muzică a profunzimilor, o muzică de mare intensitate, înscrisă în parametrii unei clarități formale ce revaluează din perspectivă contemporană ideea de echilibru. Sigur, pot fi stabilite filiații, pe alocuri, cu sunetul cultivat la un moment dat de pianistul Paul Bley, împreună cu Gary Peacock sau Steve Swallow la bas și Barry Altschul la baterie. Există accente jarrettiene, iar alternanța pian acustic/electric trimite la unele discuri similare ale lui Bill Evans sau (din nou) Bley. Dar ascultătorul lipsit de prejudecăți nu poate să nu remarce prospețimea viziunilor sonore create de Naissoo, Sillar și Ojaver. Iar cei ce vor fi citit cîte ceva despre istoria meleagurilor natale ale acestor talentați jazzmeni vor înțelege poate mai bine tumultul reținut, marea vitalitate a acestui mic popor nordic. Un popor vorbind o veche limbă fino-ugrică, stabilit pe malul estic al Balticii pînă în secolul VIII e.n., creștinat în secolul XIII prin ocupația țării de către danezi. În 1346, regele danez a vîndut orașul Tallinn împreună cu ținuturile Harju și Võru ordinului german al Livoniei, pentru suma de 19.000 de taleri de argint. Estonia a fost ulterior anexată de Suedia (1561) și de Rusia (1721) (datele sunt reproduse din monografia orașului *Tallinn*, publicată de Hillar Talliste la editura *Periodika* din capitala R. S. S. Estone, în 1978). Asemenea referințe de ordin istoric pot părea deconcertante în contextul prezentării de față, însă ele oferă cîteva repere

pentru explicarea trăsăturilor psihologice ale unei comunități etnice mult încercate. Și încă un amănunt semnificativ: estonienii sunt cunoscuți ca un popor foarte muzical. La fiecare cinci ani au loc la Tallinn serbările cîntului, ce reunesc un număr impresionant de coruri din toate colțurile republicii. Aceste serbări se țin în mod regulat de mai bine de un secol. La ediția din 1975 au participat peste 30.000 de cîntăreți și 200.000 de invitați.

Revenind la muzica trio-ului Tõnu Naissoo, ar mai fi de amintit că asimilarea unor bogate elemente culturale este atît de organică, încît muzicienii își pot permite să depășească orice fel de complexe provinciale. Ei se lansează într-o aventură introspectivă, generînd combinațiuni muzicale pe cît de subtile, pe atît de captivante. Interesantă este maniera de abordare a pianului electric de către Tõnu Naissoo. El se află printre puținii pianiști care au reușit să depășească aplatizarea stilistică produsă în general de varianta electrică a respectivului instrument. Din punct de vedere tematic, compozițiile lui Naissoo se circumscriu unui spațiu al intimității. Titlurile vorbesc de la sine: *Tu însuși*, *Speranțe spulberate*, *Ecourile reminiscențelor*, *Stropi de rouă*; singura compoziție străină, dar tratată într-o modalitate cu totul personală este *O femeie singuratică* de Ornette Coleman (alt titlu elocvent). În piesa *Strălucire estompată* sunetele perlate ale pianului electric Fender Rhodes se rostogolesc în cadențe cristaline amintind delicatetea vibrafonului. Este, dealtfel, un exemplu strălucit de integrare a sonorității electrice într-un ambient ritmic ferm legat de tradiția swingului. Orice raportări la termenii tradiționali sunt însă utilizate în muzica trio-ului ca fundamente ale unor edificii surprinzătoare, cu unghiuri și perspective abrupte, vrînd parcă să ne reamintească performanțele arhitecților estonieni, asemănătoare celor ale rudelor lor apropiate — finlandezii. Angularitatea frazelor prin care se confruntă pianul, basul și bateria nu conduce la efecte de înstrăinare, ci e pusă sub lumina unui spirit de caldă comprehensiune și de umanitate. Atmosfera de liniște concentrată asupra ei înseși evocă stări pe care cititorii lui Blaga le-au mai trăit, desigur, contemplînd acele sculpturi lirice intitu-

late *Poemele luminii*: „Tăcerea mi-este duhul — / și-ncremenit cum stau și pașnic / ca un ascet de piatră, / îmi pare / că sunt o stalactită într-o grotă uriașă / în care cerul este bolta. Lin, / lin, / lin — picuri de lumină / și stropi de pace — cad neconținut / din cer / și împietresc — în mine.”

Contrabasistul Taivo Sillar și bateristul Peep Ojaverere creează un fundal armonico-ritmic în același timp aerat și foarte dramatic. Se poate afirma că acest disc face parte dintre cele reprezentative pentru căutările proprii jazzului contemporan.

Un alt muzician estonian de jazz afirmat pe disc la începutul anilor '80 este ghitaristul Tiit Paulus. Născut în 1945, Paulus s-a remarcat de timpuriu ca improvizator și partener a numeroși jazzmeni din țara sa. Albumul intitulat *Tiit Paulus ja sõbrad (T. P. și amicii)* pune în evidență mai ales colaborarea fructuoasă a ghitaristului estonian cu Arvo Pilliroog (saxofoane și clarinet). Acest excelent tandem activează din 1974 și îngemănează în lucrări pline de armonie și melodicitate două spirite cultivate, sensibile, inteligente. Fie că este vorba de un *Blues pentru doi* sau de o *Elegie* (editate pe disc single), de compoziții proprii sau de teme celebre ca *Aranjuez*, Paulus și Pilliroog știu să definească și să își mențină un spațiu muzical inalienabil, specific imaginației lor creatoare. Piesa cea mai semnificativă a LP-ului sus-amintit este, cu siguranță, *Pastorala*, compusă de Uno Naissoo, lucrare ce poate fi considerată emblematică pentru calitățile jazzului estonian: e vorba despre o bijuterie a genului, o temă de tulburătoare frumusețe și nobilă simplitate a liniei melodice. Pregnanța ei rezultă nu atât dintr-un moment de inspirație genială, cât dintr-o sedimentare, o reducere la esență a unui întreg patrimoniu muzical. Operația e similară celei întreprinse de Brâncuși atunci când stiliza avuțiile spirituale românești în forme cu rezonanță universală. Varianta propusă pe discul *Tiit Paulus și amicii* îi are ca protagoniști pe Paulus — ghitară, Arvo Pilliroog — sax sopran, Toivo Unt — contrabas, Tõnu Naissoo — pian electric și Peep Ojaverere — baterie. Atmosfera este comparabilă cu aceea a înregistrărilor efectuate la casa de discuri ECM, sub deviza „cel mai frumos sunet alături de tăcere”. Într-o altă piesă a albumului, apare și

cunoscutul saxofonist Lembit Saarsalu. Acesta din urmă a editat și el un disc, intitulat *2 X vals rustic*, cu cvarțetul pe care îl conduce. Născut în 1948, Saarsalu e atît un saxofonist energic, dinamic, cît și un compozitor și aranjor preocupat de investigarea în continuare a resurselor estetice ale folclorului estonian.

Să menționăm și faptul că mulți dintre jazzmenii amintiți în notațiile de față și-au reunit forțele pe un disc omagial consacrat lui Uno Naissoo, părintele jazzului estonian (în 1979, cu numai un an înainte de dispariția prematură a artistului). Compozițiile lui Naissoo sunt luminoase, limpezi, cantabile, dar în același timp oferă stimulentele necesare pentru interesante improvizatii jazzistice. Pe acest album poate fi ascultată o altă variantă a superbeii teme *Pastorala*, în care — spre deosebire de discul lui Paulus — rolul principal în dezvoltarea improvizatorică nu revine ghitarei, ci pianului. La acest instrument apare fiul compozitorului, Tõnu Naissoo.

Chiar dacă realizările discografice la care ne-am referit nu reprezintă decît o mică parte din performanțele școlii estoniene de jazz, este evident că ne aflăm în fața unui fenomen demn de urmărit cu toată atenția. Exemplul estonian demonstrează că în jazzul actual nu mai poate exista un monopol absolut al anumitor „mari puteri”. Arie culturale pînă de curînd quasi-necunoscute încep să-și revendice, prin merite incontestabile, dreptul la etalarea valorilor generate de sensibilitatea lor specifică.

JAZZUL ROMÂNESC LA ÎNCEPUT DE DECENIU*

Situația jazzului românesc ar putea constitui, fără îndoială, materia unui întreg volum. În cele ce urmează ne permitem câteva succinte considerațiuni pe marginea acestui subiect, limitate pe cât posibil la o poziție constatativă, fără pretenția de a emite judecăți irefutabile. În plus, observațiile noastre au ca temei o experiență concretă a „vieții jazzistice” mai scurtă de un deceniu. Așadar, referințele au în vedere fapte, evenimente, oameni și idei din acest domeniu, așa cum s-au impus conștiinței publice în special după 1974.

Acest an coincide cu reluarea festivalurilor de jazz, care aveau să se desfășoare în fiecare primăvară la Sibiu, după ce primele trei ediții (1969—1971) se ținuseră la Ploiești. De la bun început trebuie subliniate energia, spiritul de inițiativă, tactul organizatoric demonstrate de cei ce în scurt timp impuneau drept perfect justificată sintagma *Sibiu — capitala jazzului românesc*. Nu e de mirare că numele excelenților organizatori sibieni au devenit, de-a lungul anilor, aproape la fel de cunoscute ca și ale interpreților propriu-ziși: Nicolae Ionescu, Emil Stratulat, Alexandru Rădulescu, Constantin Stoiculescu, Emilian Tantana, Gabriel Albrecht, Gabriel Roman, Toader Țurcaș, Constantin Griu sunt doar o parte dintre „regisorii de culise” ai prestigioasei manifestări culturale anuale. Tot ce are mai bun mișcarea jazzului nostru dispune, în cadrul Festivalului, de șansa afirmării. Pe lângă galele-concert, publicului îi sunt oferite posibilități de vizionare a unor expoziții de fotografii și artă plastică (pictură, grafică) pe teme ins-

* Acest text a fost predat editurii la 1 nov. 1982.

pirate din jazz, filme de la festivalurile internaționale, specialiștii — conducători de cluburi, redactori, impresari, critici etc. — se întrunesc la colocvii, au loc jam-sessions, cu un cuvînt, efervescența întîlnirilor sibiene polarizează atît interesul principalilor interpreți-creatori ai genului din țara noastră, cît și pe cel al unui public foarte numeros. (Să menționăm, de asemenea, instituirea, începînd din 1979, a binevenitelor gale-concurs menite să selecteze cele mai promițătoare noi talente.) Aderența crescîndă a receptorilor, a „beneficiarilor” artei, față de jazz reprezintă un fenomen pe care asemenea reușite manifestări nu pot decît să-l consolideze.

Exemplara activitate desfășurată la Sibiu nu a rămas fără urmări pozitive. În ultimii ani, s-a reușit amplificarea vieții concertistice și de club. Micro-festivaluri demne de interes au avut loc la Brașov, Costinești, Iași, Cluj-Napoca, Timișoara, București. Pe lîngă cluburile din centrele cu tradiție (Sibiu, București, Timișoara, Cluj-Napoca, Brașov, Iași, Ploiești), s-au afirmat altele mai vechi sau mai noi, care atestă pasiunea pentru jazz a melomanilor din orașe ca Tîrgu-Mureș, Zalău, Constanța, Lugoj, Reșița, Satu Mare, Roman, Galați, Pitești, Oradea, Arad, Hunedoara etc. Ar fi extrem de greu de făcut comparații între condițiile diferite în care activează aceste cluburi. În orice caz, conducătorii lor sunt animați de o aceeași pasiune sinceră pentru munca de familiarizare a ascultătorilor cu o estetică muzicală încă insuficient cunoscută. Dincolo de obligațiile datorate statutului lor profesional, inginerul Mihai Berindei, speologul Iosif Viehmann, medicul Ion Vintilă, fizicianul Peter Bányai, profesorii Nicolae Ionescu, Alexandru Cărbăușu, Alexandru Șipa sau Alexandru Comănescu ș.a.m.d. își dedică în egală măsură energiile creării ambianței celei mai propice pentru afirmarea jazzului în țara noastră. Leaderii de cluburi vădesc (așa cum se poate constata la fiecare colocviu de la Sibiu) — pe lîngă pasiune și multă cultură — talent administrativ și... umor, calități dealtfel absolut necesare într-o asemenea întreprindere.

Înainte de-a trece la sectorul creație, să remarcăm totuși o anumită izolare a vieții jazzistice la nivelul diverselor centre, lipsa comunicării operative între ele. Or, acesta e un reflex al unei carențe de fond: absența unei reviste axate exclusiv pe problemele muzicii contem-

porane (cu precădere ale jazzului). Muzica pare, alături de coregrafie, arta cea mai văduvită de o reflectare corespunzătoare în paginile, altminteri atât de variate și primitoare, ale revistelor noastre culturale. Argumente pentru o asemenea stare de lucruri pot fi oricând invocate, de la cel mai banal („criza de hîrtie”), pînă la cele în care animozitatea nefondată e drapată în pseudo-principii („muzica se ascultă”, „baletul trebuie privit” etc.). O asemenea logică e capabilă oricînd să descalifice și celelalte domenii ale criticii, pe motiv că apariția operelor ar fi suficientă în sine. Fără a brava, vom continua să credem în necesitatea dezbaterii la toate nivelurile activității spirituale. Cît spirit critic, atîta artă adevărată! Nu considerăm deloc superfluu să accentuăm ideea că, în lipsa unei culturi responsabile, însăși existența, realitatea națională devin de neconceput.

Cele mai diferite domenii de manifestare umană și-au creat modalități de comunicare prin tipar. În țara noastră au apărut reviste și rubrici de apicultură, vînațoare și pescuit sportiv, filatelie, fotografie, popularizare a medicinei, sport, cinema, rebus, modă, coafură, rubrici de șah, gastronomie, bridge, top-uri etc., etc. Situația jazzului, în acest context, rămîne foarte precară. Singura revistă care i-a acordat un mic spațiu tipografic, și acela cu o periodicitate extrem de labilă, a fost *Transilvania* din Sibiu. În rest, articole sporadice în *Muzica*, *Steaua*, *România literară*, *Romania Today*, *A hét*, *Contemporanul*, *Cronica*, *Echinox*, *Forum studentesc* (Timișoara), *Dialog* (Iași), *Tomis*, *Karpathen Rundschau*, *Flacăra*, *Săptămîna*, ocazionate îndeobște de festivalul anual. Și totuși, forțe publicistice capabile să susțină o revistă de specialitate există. Iată numai cîteva dovezi: grație infatigabilului Florian Lungu dispunem de emisiuni alcătuite cu discernămint la posturile centrale de radio; pe lîngă Radio București, studiourile teritoriale Cluj, Iași, Tîrgu-Mureș, Timișoara transmit de asemenea rubrici de jazz atractive, îmbinînd factorul agreabil-informativ cu o necesară doză de inițiere a ascultătorului în ceea ce e specific noului limbaj artistic; uneori (din păcate prea rar pe programul 1), se pot urmări programe interesante de jazz și la televiziune; *Foaia Festivalului* (Buletin editat de ziarul *Tribuna Sibiului* și

Casa de cultură a tineretului Sibiu), reflectare critică promptă, mult apreciată... în serile fierbinți ale întâlnirilor jazzului de la Sibiu, a impus câteva prezențe jurnalistice pline de aplomb: George David, Toma Tohati, Radu Basarab, Const. Stoiculescu, Dorin Frandea, Octavian Rusu, N. Ionescu, Dorina Marian, Ion Vintilă, Al. Lungu, Doru Constantiniu, fotograful Fred Nuss ș.a.; o încercare și mai îndrăzneată este *Jazz Club*, caietul program al Clubului de jazz Iași, scos sub egida Casei de cultură a municipiului Iași și a Universității cultural-științifice Iași; avem de-a face, în acest caz, aproape cu o revistă în adevăratul înțeles al cuvântului (singura diferență ține de aspect — condițiile tehnice, pînă la terminarea redactării textului de față, nepermițînd tipărirea, ci doar xerografierea materialelor). Colectivul redacțional ieșean, compus din Alexandru Căraușu, Ion Mânzatu, Sorin Antohi, Alexandru Vasiliu, Emil Răducanu, Emil Butnărașu, George Șipoteanu, merită mai mult decît niște felicitări de circumstanță: merită sprijin real, pentru ca un asemenea „embrion” să se metamorfozeze în publicația pe care ne-o dorim cu toții. În țara noastră există critici (activi sau numai potențiali) de jazz capabili oricînd să susțină cronici, dezbateri de idei, polemici — dacă e cazul —, să scrie recenzii de discuri, să imprime un nivel calitativ exigent reflectării critice a fenomenului jazzistic. Să-i amintim pe cîțiva dintre cei mai profilați: Mihai Berindei, György Zsolt, Florian Lungu, Peter Bányai, Cornel Țăranu, Zoltán Boros, Ioan Mușlea, Francisc László, G. Sbârcea, Ion Tanoviceanu, sau mai tinerii lor colegi Al. Șipa, Mihai Hristu, Octavian Ursulescu, Ioan Băcălete, Paul Nancă, Ion Doru Brana.

O asemenea revistă nu pretinde dimensiuni exagerate, nici o apariție prea frecventă, dar s-ar bucura, cu siguranță, din plin de interesul cititorilor, nu numai la nivelul cluburilor. Materialele ar urma să acopere în principal problemele curente ale jazzului (și ale altor forme muzicale moderne, inclusiv scena rock-ului) din țara noastră, fără a neglija eseistica de mai amplă respirație ideatică, prezentări de discuri, traduceri, conexiunile cu alte arte (literatura, fotografia, teatrul, coregrafia, filmul, artele plastice) ș.a.m.d. Faptul că jazzul nostru nu e încă pe deplin afirmat pe plan mondial n-ar

constitui un impediment în editarea unei reviste valoroase. În multe țări ca Franța, Polonia, Suedia, R. F. Germania, Finlanda, Italia, R.D.G., Iugoslavia, U.R.S.S., Ungaria, Grecia, publicistica de jazz își demonstrează tot mai clar virtuțile formative, contribuind la apariția unor importante școli jazzistice naționale.

Dar, deocamdată și fără revistă, prin eforturile pasionaților jazzului, dintre care cei citați înainte sunt doar o mică parte, s-a reușit instituirea unui cadru (desigur, perfectibil!) în care muzicienii, creatorii atrași de lumea sonoră născută odată cu secolul să se poată manifesta, cât de cât corespunzător. Problema este cum și în ce măsură luptă ei înșiși pentru afirmarea creației proprii și, în ultimă instanță, cât de mult iubesc ei jazzul? Într-un interviu acordat *Foii Festivalului*, în 1979, pianistul Marius Popp enunța un adevăr elementar: „Să punem mîna pe instrumente, să muncim și miracolul jazzului românesc se va produce”. Mai e necesar să subliniem că tocmai în aceasta rezidă și „secretul” afirmării altor tinere școli de jazz, în special din nordul și estul Europei? Este clar că jazzul, refuzînd soluțiile facile, impune dăruirea absolută, ascetică s-ar putea spune, din partea celor ce i se consacră. Talentul se cere a fi dublat de tenacitate, de convingerea că o astfel de activitate implică un anumit spirit de sacrificiu și insașiabila dorință de perfecționare. Ceea ce a realizat mai bun jazzul românesc rezultă din îndeplinirea unor asemenea deziderate. De la vocația de precursori a unor Richard Oschanitzky și Johnny Răducanu, trecînd prin solidele performanțe ale lui Marius Popp, Eugen Gondi sau Dan Mândrilă, și pînă la grupurile afirmate în ultimii ani, *Creativ*, *Gramophon*, *Ion Baci jr.*, *Crepuscul*, totul atestă necesitatea seriozității și travaliului, într-un domeniu relativ puțin explorat la noi.

Considerînd drept „foaie de temperatură” destul de sensibilă observațiile noastre asupra edițiilor 1977—1982 ale Festivalului de la Sibiu, să aruncăm o privire asupra situației interpreților. Cîteva nume se disting, atît prin constanță, cît și prin aplicațiunea cu care urmăresc scopuri jazzistice bine definite.

Formațiile conduse de Marius Popp au excelat întotdeauna prin caracterul lor reprezentativ, dacă e vorba să fie exprimată concret o sensibilitate românească prin

jazz. Reușita s-a produs însă fără nici un fel de concesiilor făcute gustului pentru folclorism ieftin, fără nici o abdicare de la legile bine asimilate ale jazzului. Cronicile festivalurilor au subliniat prompt calitățile acestor formații, girate de personalitatea matură a pianistului-compozitorului-aranjorului Marius Popp: „Excepțională, formația Marius Popp, cu suflătorii P. Wertheimer și Alin Constanțiu, bateristul Eugen Gondi, percuționistul Costin Petrescu și basistul Sorin Movileanu. Program echilibrat, matur, plin de inventivitate și strălucire“ (*Steaua*, 5/1977); „Cvartetul *Gramophon* din Timișoara a reprezentat un fel de nucleu valoric maxim în Festival, alături de formația reputatului pianist Marius Popp. Aici l-am regăsit pe tânărul contrabasist Bogdan Cristea, care ne-a confirmat impresia foarte bună lăsată anul trecut: se pare că, în fine, acest instrument-cheie în jazz și-a aflat un reprezentant mai puțin vîrstnic dispus să preia creator sarcina dusă pînă acum la noi aproape în exclusivitate de Johnny Răducanu. Momentele de veritabil paroxism improvizatoric li s-au datorat în egală măsură lui Eugen Gondi (baterie), Tomy Bereczky (flaut) și, bineînțeles, conducătorului formației“ (*Steaua*, 4/1978); „Cvartetul *Marius Popp* și-a conturat un stil propriu, bazat pe cizelarea unor teme repetitive din care se dezvoltă apoi solourile construite în crescendo. Pianistul Marius Popp, saxofonistul și clarinetistul Alin Constanțiu, bateristul Eugen Gondi și basistul Bogdan Cristea sunt, fiecare în parte, instrumentiști de referință la categoria respectivă. Excelentă lucrarea *Post scriptum*, mergînd pe linia recentelor recuperări ale limbajului deceniului precedent, filtrate însă prin experiența acumulată între timp. Grupul continuă să acorde spații ample de exprimare abilităților improvizatorice ale componentilor săi, într-o alternanță bine dozată de forță și subtilitate“. (*România literară*, 18/1980).

În 1981, formația Marius Popp s-a prezentat la Sibiu în postură de cvintet, cu Popp la pian, Constanțiu — sax tenor și clarinet, Cornel Meraru — trombon, B. Cristea — bas și Florin Diaconescu — baterie. Grupul s-a distins din nou printr-un jazz dens, limpid, cu lungi excursuri solistice menite să pună în valoare potenția-

lul artistic înalt al celor cinci interpreți. Fiecare apariție publică a lui Marius Popp și a formațiilor sale e așteptată cu justificat interes, dată fiind probitatea estetică pe care muzicianul își întemeiază activitatea. Din foarte numeroasele înregistrări existente la radio, *Electrecordul* ar fi putut realiza câteva albume de succes. Dar discurile care să-i facă mai cunoscuți, în special peste hotare, pe reprezentanții de valoare ai jazzului nostru continuă să fie excesiv de puține.

Despre Johnny Răducanu, acest *all-round man* al jazzului românesc s-a scris și s-a vorbit mult. Am făcut-o și noi, la locul potrivit. Să constatăm aici că împătımirea lui într-ale jazzului îl determină să afle formule mereu noi, deconcertante. Prezențele sale în Festival sunt surprize mult gustate. După 1980, Răducanu s-a manifestat în mod egal ca pianist, contrabasist și mentor al unor tinere talente (M. Crețu — contrabas, Tudorel Zaharescu — baterie, Anca Parghel — voce). Demnă de admirat este și obstinția cu care acest muzician, de virtuozitate și gust, de ingeniozitate și umor, s-a luptat pentru apariții pe disc. Acestei strădanii îi datorăm unele dintre cele mai reușite albume românești de jazz: *Jazz în țara mea* și *Confesiuni*. În *Confesiuni*, Răducanu sintetizează roadele ultimilor ani de activitate, consacrați pianului. Refuzînd efectele spectaculare dar vide, muzicianul se concentrează cu precădere asupra conținuturilor afective transpuse în sunet. Sunt lucrări predominant emoționale, de o transparență și un echilibru evocînd calme idealuri clasiciste. Aparițiile scenice recente ale lui Johnny Răducanu poartă amprenta unui lirism cald, învăluitor, persuasiv. Melancolia se îmbină însă, grație meșteșugului interpretativ, cu o senzație de claritate și luminozitate proprii acestei personalități inimitabile, figură emblematică a jazzului nostru.

Eugen Gondi, în pofida admirației mărturisite cîndva pentru Elvin Jones, este de fapt el însuși, chiar într-un elevat context jazzistic internațional, o personalitate marcantă, absolut originală. După prețioasele sale colaborări la mari momente ale jazzului românesc (înregistrările cu Oschanitzky, Mândrilă, Răducanu, Popp), Gondi s-a retras în Timișoara natală. Acolo a fondat un trio (cu Tony Kühn — ghitară și Béla Kamocsa —

ghitară bas), de o calitate aparte printre formațiile de la noi. Este vorba, în primul rînd, de crearea unei sonorități discrete, cu irizări de mare finețe, în profunzimile cărora se simte însă o permanentă ebulițiune, un *sound* compatibil cu acela consecvent promovat de casa ECM. Bateria devine aproape un instrument melodic, participă, comentează, dialoghează cu partenerii (așa cum preconizează, teoretic și practic, și Jack DeJohnette), iar ghitara e flexibil mînuită într-un swing imprevizibil și totuși fluent. Dacă jazzul nostru a avut vreo șansă, atunci aceasta a fost continuitatea în activitate a unor talente de formatul lui Johnny Răducanu, Marius Popp și Eugen Gondi.

Lor li se adaugă, deși cu o evoluție mult mai sinuoasă, Dan Mândrilă. Perioada sa de maximă creativitate se plasează la finele deceniului 7 și începutul celui trecut. Memorabila sa evoluție ca protagonist al *Dublului* concert de Richard Oschanitzky, înregistrat împreună cu autorul în R.D.G., solo-urile pline de amplomb din cadrul *Freetet*-ului aceluiasi Oschanitzky, colaborările cu muzicieni renumiți din Iugoslavia, Anglia, Cehoslovacia, Ungaria, Spania, Bulgaria, Olanda, R. F. Germania, S.U.A., dar mai ales activitatea de conducător al *Cvintetului de jazz București* (1970—74) constituie tot atîtea argumente pentru a-l plasa pe Mândrilă în elita tenoriștilor europeni. Insistăm asupra *Cvintetului*, pentru că această formație a reprezentat cu adevărat forța motrice a jazzului nostru în prima jumătate a anilor '70 — o perioadă destul de puțin fastă în privința altor realizări. Într-un fel, *Cvintetul București* continua inițiativele fertile ale *Freetet*-ului; avîndu-i în componență pe Mândrilă — sax tenor, Șt. Berindei — sax sopran și alto, M. Popp — pian, J. Răducanu — bas și E. Gondi — baterie, formația era mai puțin expansivă decît *Freetet*-ul, dar nu renunța la unele tente de atonalism și accentua explorarea melosului popular schițată de Oschanitzky. Solo-urile lui Mândrilă au consistență, nu se rezumă doar la o tehnică ireproșabilă. În cadrul înregistrărilor din acei ani, Mândrilă inovează, afirmă, combate. Solourile sale de saxofon electric sunt printre cele mai bune din cîte am auzit la acest instrument (prea repede și pe nedrept abandonat de interpret). În activitatea acestui super-talentat jazzman survine însă și

o surprinzătoare scădere (poate ca revers al eforturilor continue din anii anteriori), coincidând tocmai cu alcătuirea unor prezumtive „super-grupuri”. Septetul format prin cooptarea unor instrumentiști consacrați din alte formații (cu care Dan Mândrilă s-a prezentat la Festivalul sibian din 1980) a evoluat printre capcanele previzibilului — monotonie ritmică, teme jazz-rock de o confortabilă dar efemeră modernitate — depășindu-le doar în solourile leaderului la sax tenor și sopran, ale lui Nicolae Farcaș — trombon și I. Baciú jr. — pian electric. Și totuși, în aceeași primăvară l-am putut urmări pe Dan Mândrilă, așa cum îl știam, într-o sală destul de puțin ospitalieră, fără amplificatoare, fără microfoane, obținând din saxofonul tenor acele efluvii de căldură și afectivitate ce l-au consacrat. La recital și-au dat concursul R. Goldiș — ghitară, B. Cristea — bas și C. Petrescu — pe o baterie foarte sumară (tobă mică, fust-cinel și cinel). Rememorând evenimentul, ne gândim că, poate la fel ca Michał Urbaniak (tenoristul și violonistul polonez de renume mondial), și Dan Mândrilă se pregătește să încheie un ciclu, prin revenirea — după rătăcirii printre oglinzile înșelătoare ale jazzului comercial — la formele pure care i-au nutrit și consolidat personalitatea.

După 1975, Alin Constanțiu s-a afirmat din ce în ce mai ferm drept clarinetist și saxofonist de prim rang. Capabil să concentreze la nivelul intervenției solistice mari „aluviuni” din istoria jazzului, Constanțiu câștigă de la an la an în forță de convingere, în lirism și expansivitate, în profunzime și culoare. Tandemul Constanțiu—Popp marchează un punct forte în jazzul românesc al ultimilor ani.

Demne de reținut, în același context, sunt reușitele muzicienilor afirmați în alte orașe decât București. În privința ponderii creatoare, Timișoara a deținut permanent un loc de frunte. Încă între 1967—70 se afirmă aici *Paul Weiner Free Jazz* (cu Weiner — pian, Marcel Jivănescu — sax tenor, St. Peto — contrabas și Gondi — percuție). Apoi, în grupul condus de keyboardistul Weiner apar Laurențiu Butoi — flaut, sax sopran, ulterior și sax bariton, Béla Kamocsa — bas, P. Hromadka — percuție. Avatarurile *Gramophon*-ului îi vor include, alături de cei citați, prin înlocuiri succesive, și pe Doru

Apreotesei (instrumente cu claviatură), Mihai Farcaș (baterie), Tiberiu Ladner (percuție, vocal), pînă la sci-ziunea care va genera formația *Post scriptum*, pe de o parte, și *Trio Eugen Gondi*, pe de alta. Prima reușise la un moment dat o justă proporționare a efectelor electronice (sintetizatoare + ghitară bas minuită à la Pastorius de M. Marcovici) și „acustice” (percuție + Emil Zoltan la saxofoane), dar a cedat pe parcurs tendințelor extrovertite, tot mai comerciale, generate de iluziile „fuzioniste”. Al doilea grup, la care ne-am referit și ceva mai sus, insistă în direcția contrară, cu implicații interiorizate, cu o ambianță sonoră catifelată, datorată percuției melodioase a lui Gondi și fluidității solo-urilor gitaristului T. Kühn. Apariția formației *Crepuscul*, în primăvara 1982, demonstrează efervescența jazzistică nestinsă din sublima capitală a Banatului.

Într-un alt oraș de o rară frumusețe, Sibiu, mîndru de titulatura neoficială ce i-a fost atribuită „pe profil”, activează de asemenea numeroși interpreți dedați jazzului. Dăruirea lor s-a concretizat în evoluții mereu ascendente atît în Festivalurile cărora le erau gazde, cît și în turnee (Polonia, R. F. Germania) și pe disc. Albumul *Formații sibiene de jazz*, editat de *Electrecord* în 1979, reunea *Vocal Jazz Quartet*-ul și *Grupul Radu Ghizășan*. Saxofonistul Radu Ghizășan, pianistul și organistul Andrei Colompar, componenții VJQ-ului — Marius Dumitru, Nicolae Ionescu (leader), George David, Kurt Handel, bateristul Mircea Anghelină și colegii lor Alexandru Brașoveanu, George Lăcătușu, T. Stoica, Const. Iridon, Alex. Zara, I. Șerb, D. Frățilă, G. Furțonea, Lionel Ciorogaru etc. sunt prezente active pe scena jazzului nostru. În plus, trebuie remarcată în special preocuparea pentru descoperirea și cultivarea unor noi talente. Școala populară de artă din Sibiu este prima din țara noastră în cadrul căreia funcționează o clasă de jazz (condusă de prof. Nicolae Ionescu). Se știe că problema învățămîntului jazzistic se pune tot mai des, pe plan internațional. Conferința ținută în jurul acestui subiect la Budapesta, în 1980, a relevat existența unor serioase preocupări în domeniu. Menționăm cîteva: includerea jazzului în programele a 20 de conservatoare numai în R.S.F.S.R. (una dintre cele 15 republici unionale), catedrele de jazz de la Academia de muzică din

Viena, Conservatorul Verdi din Milano, Școala superioară din Cracovia (sub direcția lui Penderecki), Conservatorul Béla Bartók din Budapesta (sub conducerea lui János Gonda) etc., crearea unui învățământ autonom de jazz la Academia din Graz ș.a.m.d. (cf. *Guide Musical de Hongrie*, nr. XVI/1980). La nici un an de la inaugurarea învățământului de jazz sibian, apăsarea în Festival grupul *Reflex*, format din tineri cu reale perspective de afirmare (fără să fi implinit încă 20 de ani, pianistul Marius Oancea și saxofonistul Constantin Constanciu se profilează deja printre viitoarele certitudini ale jazzului nostru). Că exemplul ar trebui urmat și în alte orașe, dar mai ales în conservatoare, ni se pare de domeniul evidenței.

La Cluj-Napoca ființează big band-ul Ansamblului armatei, condus de talentatul Mihai Porcișanu (dirijor, aranjor și inventiv interpret la trombon). Orchestra aceasta rămâne, datorită constanței și seriozității, singura reprezentantă neabătută a jazzului de mare ansamblu în țara noastră. În condițiile în care Orchestra Radioteleviziunii, deși dispune de o mare concentrare de forțe artistice, este solicitată aproape exclusiv în domeniul fără legătură cu jazzul, congenera ei clujeană își asumă sarcina reprezentării unei legături vii între tradiție și modernitate. Tot pe această linie s-au situat și eforturile meritorii, dar mai puțin consecvente, ale big band-urilor conduse de Gabriel Mărgărint, Titel Popovici, Constantin Iridon, Radu Odeșteanu, Mircea Octavian. Dar orchestra clujeană se distinge nu numai prin profesionalism și coeziune, ci și prin dezinvoltura solistică a unor Eugen Csapai (sax alto și clarinet), Cornel Arion (sax tenor și sopran), Mihai Porcișanu (trombon), Bogdan Stegaru (trompetă). În orice caz, dificultățile pe care le are de întâmpinat activitatea unui big band sunt dintre cele mai mari, așa că orice eforturi de a le depăși merită a fi salutate.

La Iași există de asemenea frumoase tradiții interpretative. Reprezentanții lor cei mai autorizați sunt pianistul și șeful de orchestră Titel Popovici și admirabilul tenorist Virgil Popovici. Ferm implantați în solul tradiției modale post-coltraneiene, cei doi jazzmeni au dat impulsul necesar creării unei mici dar pline de vivaci-

tate „școli ieșene”. În cadrul acesteia s-au remarcat, pe lângă fratele lor, Mihai (baterie), o serie de nume noi: pianistul Ion Baciú jr., basiştií Const. Ulinici şi Vasile Marian, trompetiştií Ion Leonte şi Dan Huides, bateristul Valeriu Pavel, percuţionistul Stelian Andronic etc. Oc-tetul *Transfer* s-a numărat printre reuşitele jazz-rock-ului românesc. Din păcate, la fel ca şi *Gramophon*-ul timişorean, formaţia s-a dizolvat prea repede. Ei i-au succedat ritmurile puternic electronizate ale grupului numit *Paralela 45* (lider — Cristian Gârlea). Însă seriozitatea iniţiativelor ieşene ne determină să aşteptăm noi surprize plăcute din această parte a ţării.

În privinţa diversităţii spectrului stilistic, Festivalul de la Sibiu a reuşit de fiecare dată să satisfacă principalele exigenţe. În 1979 deplîngeam totuşi absenţa (devenită, în mod tragic, mai dureroasă prin dispariţia lui Richard Oschanitzky) unor explorări mai îndrăzneţe, a unor autentice experimente, în *spiritul jazzului*. Evident că existenţa viitoare a jazzului românesc nu poate fi imaginată fără curajul înnoirilor tranşante. Forţa eruptivă, vizionară, a improvizaţiilor colective *free* realizate la începutul anilor '70 de Oschanitzky, Răducanu, Mândrilă, Gondi şi compania să fi rămas doar de domeniul amintirii? Şi iată că în anul imediat următor un suflu nou s-a resimţit pe prima scenă a jazzului nostru:

Odată cu apariţia sa, încununată de premiul I în cadrul concursului inaugural, la ediţia jubiliară 1980 (a 10-a) a Festivalului sibian, formaţia *Creativ* din Constanţa (componenta iniţială: Harry Tavitian — pian, George Mănescu — vioară, Cătălin Frusinescu — contrabas, Gh. Petcu şi George Oprea — ghitare) a devenit un nume de referinţă în jazzul românesc actual. Putem afirma că, de la realizările de ţinută europeană ale magistralului *Freetet* al lui Richard Oschanitzky (prin 1970—71), în ţara noastră nu au mai apărut grupuri capabile să asimileze cu rezultate atât de convingătoare spiritul *free*. Căci principalul merit al *Creativ*-ilor constă tocmai în efortul de a evidenţia o concepţie muzicală organică, echilibrată, conciliind pulsionile originalităţii cu temperanţa dată de cunoaşterea marilor valori ale jazzului.

Desigur, unii ar putea fi tentaţi să stabilească asocieri mai mult sau mai puţin fortuite între muzica pro-

movată de *Creativ* și diversele modele charismatice ce-și exercită vraja asupra jazzului ultimilor 10—15 ani. Și, într-adevăr, puțini sunt pianiștii care să scape azi influențelor celor mai variate, de la Bill Evans la McCoy Tyner, de la Paul Bley la Keith Jarrett, de la Cecil Taylor la Chick Corea ș.a.m.d. În cazul lui Harry Tavitian, anumite apropieri de stilul debordant-delirant în care Cecil Taylor, Muhal Richard Abrams, Viaceslav Ganelin, Don Pullen sau Dollar Brand răvășesc corzi și clape nu sunt cu totul forțate. Tavitian este un bun cunoscător al jazzului. Asta se simte de fapt în interpretările lui, în acele excursuri sintetice, conținând în sine un vast panoptic de referințe muzicale. Estetici de ieri și de azi retopite într-un aliaj nou, sclipitor: ragtime, blues, swing, muzica așa-numită concretă, free, sunt punctele principale de reper ce întemeiază demersul, în ultimă instanță atât de personal, al pianistului nostru. Pentru că, dincolo de talentul implicit, a te impune în lumea pianului acum înseamnă a avea realmente personalitate. Ceea ce nu-i lipsește deloc lui Harry Tavitian! Atât în interpretare, cât și în compozițiile pe care le creează, el vine cu o rafinată sensibilitate față de nou, cu o atitudine detașată, specifică artistului modern, trăsături evidente chiar și în momentele de dezlănțuire datorate unui temperament pasional. Combinația de energetism și raționalitate se exprimă printr-o muzică bine controlată, dificilă dar nicidecum închisă, esoterică. Din contră, ascultătorul este „agresat” tocmai spre a i se capta atenția și a fi implicat în formele proaspete, surprinzătoare, create de asemenea muzicieni. Experimentul întemeiat pe creativitate trăiește, își ia oxigenul, cu alte cuvinte, prin intermediul necesarei confruntări cu auditorii.

Dar *Creativ* nu e formația unui singur interpret. Încă de la începutul activității ei, compozițiile au fost gândite anume pentru 1 pînă la 5 instrumente. Formula de bază era trio-ul pentru pian-vioară-contrabas, asigurînd grupului un sunet specific. Cîteva piese din prima perioadă de creație a tandemului Tavitian—Mănescu validează din plin resursele acestei „combinații”: *Nocturna*, *Marșul miresii*, *Zmeul* etc. Temele foarte inspirate sunt enunțate concis, iar apoi secționare, dislocate în

lungi improvizații individuale și colective. Aici sunetele trec adeseori în domeniul atonalității, pentru a se regrupa din când în când într-o anume „țesătură uniformă” datorată unei singure modalități de producere. De pildă, în cadrul temelor instrumentele sunt abordate de preferință în maniera tradițională; dar, în momentul când pianistul trece de pe clape la ciupirea corzilor din pian, violonistul și contrabasistul părăsesc și ei arcușul, adoptând tehnica pizzicato. La fel, dacă pianistul execută un pasaj de percuție în interiorul pianului, vioara și contrabasul îl secondează prin efecte similare obținute cu ajutorul arcușului, palmelor, degetelor etc. Dozarea culorii sonore devine vitală în câmpul de expresie al abstractizării. Iată cum condițiile artei noi creează principii noi, permutabile în diverse sfere ale esteticului, bineînțeles cu adaptările și corecțiile de rigoare.

Să menționăm și calitățile muzicale deosebite ale lui George Mănescu. Vioara devine la el o extensiune a gândirii conceptuale. Noblețea și deriziunea condiției moderne sunt reunite în cutia de rezonanță a acestui instrument, prea greu de istorie ca să poată fi ușor manevrabil sub zodiile alienării. Și totuși, ambiția lui George Mănescu de a conferi viorii expresivitatea specifică timpurilor și muzicii noi s-a materializat în certe reușite.

Din 1981, după plecarea lui Mănescu și a celor doi ghitariști, *Creativ* cooptează doi noi membri — bateristul Corneliu Stroe și poli-instrumentistul (în principal saxofonistul și violonistul) Alexandru Ianoș, pe deplin integrați concepției muzicale promovate de Tavitian. În ipostaza de cvartet (Tavitian—Ianoș—Frusinescu—Stroe), formația are mai mult nerv, depășind acea tentă ușor statică a primelor compoziții. Cei patru creatori demonstrează o superioară empatie muzicală, se „înțeleg” printr-un simț special, își enunță colectiv sau individual ideile, apoi le completează și le susțin reciproc, sub presiunea unei impetuoase fantezii, în forme tăiate sigur, ferm, cu alternări sufocante de ritmuri, nuanțe, intensități, procedee de obținere a sunetelor. Astfel sunt abolite raporturile convenționale dintre auditor și muzică, fluxul sonor acaparează irezistibil percepția.

Alexandru Ianoș este o a doua forță de impulsio-nare a muzicii grupului, complementul fierbinte, acidul care „încinge spiritele“, le reorientează din zonele prea abstracte înspre fermentația telurică a swing-ului. Ba-teristul Corneliu Stroe, strălucitor, persuasiv, exuberant, uneori pînă la agresivitate, și contrabasistul Cătălin Frusinescu, tot mai flexibil și mai inventiv de la o evo-luție la alta, asigură densitatea ritmică adecvată inten-țiilor formației. Programul, alcătuit exclusiv din compo-ziții proprii, evidențiază — pe lîngă tensiunea dramatică abil exploatarea a confruntărilor dintre instrumente — și o masivă doză de umor, bine impregnată în muzică. Suc-cesul obținut la Niš (Iugoslavia), în prima deplasare peste hotare, precum și audiența din ce în ce mai largă în țară, ne determină să sperăm în ascensiunea meri-tată de această grupare unică în jazzul nostru.

Deocamdată nu dispunem de alte formații decisiv orientate spre experiment. Cu atît mai meritorie ni s-a părut prezența la ediția '82 a festivalului sibian a *Ansamblului de percuție* al Conservatorului din Cluj-Na-poca, o asociere de tineri interpreți sub conducerea lui Grigore Pop, ce promovează muzica de concert contem-porană, în deplină consonanță cu deschiderile inedite și perfecționările spiritului improvizatoric din jazz.

Tînărul pianist Ion Baciú jr. e o altă mare speranță a genului, confirmată și de premiul individual cucerit la festivalul *Jazz nad Odra* 1981, din Wrocław. Alături de *Creativ*, formațiile lui Baciú ni se par cele mai com-petitive pe plan internațional din noul val ce se con-turează în jazzul românesc. Criticul polonez Roman Ko-wal estima cu precizie stadiul în care se afla foarte tînărul muzician la data desfășurării aceluia festival: „Pianistul român Ion Baciú, unul dintre cei mai viu dis-cuțați tineri muzicieni din festival, a demonstrat o teh-nică fluentă, deși e încă lipsit de maturitatea stilistică necesară unei concepții personale“. (*Jazz Forum*, nr. 71/1981) Experiența muzicală își spune tot mai clar cu-vîntul în cazul acestui talent deosebit. Gala jazzului de la Brașov 1981 a consemnat, pe lîngă triumful *Creativ*-ilor, și entuziasmantă apariție a duo-ului Dan Mândrilă (sax tenor și sopran) — Ion Baciú jr. (pian). Ambele momente s-ar fi cerut imortalizate pe disc.

În privința jazz-rock-ului, debușeu și cale de mijloc pentru mulți tineri, lucrurile s-au clarificat: respectiva manieră devine, mutatis mutandis, un fel de dixie al anilor amplificării electronice. Temele sunt luminoase, bine ritmate, aranjamentele quasi-standardizate, solourile circumscrise soluțiilor previzibile, așadar un jazz de consum ce nu(-și) pune probleme. Riscul ține de interșanjabilitatea/serializarea produselor, dar alternativele propuse de grupuri ca *Basorelief*, *Nimbus*, *Mircea Tiberian*, *Cătălin Tîrcolea*, față de monotonia agresivă a curentelor disco sau punk sunt totuși binevenite. Spre orizonturi mai neliniștite, preocupați de însușirea unor elemente mai complexe, de sorginte jazzistică, s-au îndreptat alți tineri interpreți: Dragoș Nedelcu, Vasile Pascu, Ion Gherman, Cornel Frunză (pian), Garbis Dedean, Nicolae Simion (sax), Doru Căplescu, Leopold Reisenauer (trompetă), Valentin Farcaș, Mircea Soare (ghitară), Paul Pârciu (trombon), Mihai Petrescu, Iulian Vrabete, Eugen Tegu (bas), Adrian Enescu, Dan Bruckner (keyboards), Lucian Păiș (baterie) etc.

Există, în fine, formații care activează (mai mult sau mai puțin sporadic) în orașe mai puțin integrate circuitului jazzistic: *Tomis Studio* — Constanța (cu Mihai Călin — sax tenor și sopran și Dumitru Neațu — sax bariton), *Grupul dixie din Reșița*, *Cvartetul Metronom* din Piatra Neamț, *Trio Horea Făgărășanu* (pian) din Deva. Nu ne rămîne decît să sperăm într-o creștere valorică a ansamblurilor noastre de jazz, în primenirea lor, în apariția de noi instrumentiști. Asta și numai dintr-o necesitate empirică: pentru anumite categorii de instrumente lipsesc aproape total interpreții capabili să le illustreze. Aici am putea încadra saxofonul bariton, clarinetul bas, vibrafonul, într-o anumită măsură chiar trompeta, trombonul sau contrabasul. Afluența de pianiști, ghitariști, bateriști, ghitariști-bas ne bucură, dar ar fi cazul să determine o emulație concretă și printre celelalte instrumente.

De-a lungul anului 1982, viața jazzistică românească a cunoscut o certă revigorare și diversificare (anticipată de memorabila gală organizată de Al. Șipa la Brașov, în decembrie '81). Pe lângă festivalul sibian, am consemnat mini-festivalul clujean, Gala de primăvară a jazzului de la Iași, Atelierele internaționale de jazz ale

Casei de cultură a studenților din Timișoara și, în special, cea de-a 2-a ediție a *Galelor jazzului Costinești*. Organizarea datorată Biroului de Turism pentru Tineret și Clubului de jazz al Casei de cultură a tineretului Sibiu, precum și ambianța estivală au conferit strălucire acestei din urmă manifestări, de o durată neobișnuită la noi: pe parcursul unei întregi săptămîni s-au desfășurat concerte, jam-sessions, întâlniri cu publicul, toate cu o îmbucurătoare afluență din partea tinerilor spectatori și interpreți. În afara „catalizatorului” Johnny Răducanu și a grupurilor VJQ și *Tomis Studio* condus de Mihai Călin, majoritatea jazzmenilor prezenți la Costinești în august '82 alcătuiesc un binevenit „nou val”, fără ca acest fapt să impieteze asupra nivelului artistic al prezențelor scenice. Din contră, mulți muzicieni și-au dovedit cu această ocazie maturitatea deplină. E în primul rînd cazul lui Harry Tavitian, capabil să se integreze celor mai diverse formule sonore, sau să încînte prin virtuozitatea sa solistică, inventivitatea creatoare și intensitatea trăirii estetice. Dacă în duetul (duelul?) său pianistic cu Johnny Răducanu au predominat raportările la mari momente din istoria jazzului, tandemul Tavitian (pian) — Garbis Dedeian (sax alto) s-a orientat spre jazzul cameral contemporan, unde prioritățile revin stărilor de spirit ale creatorului și ascultătorului, libertăților ludice, comunicării „empatice” dintre muzicieni. Se pare că remarcabila asimilare a spiritului jazzului de către Garbis Dedeian, care la numai 23 de ani construiește fraze abundent ornate și improvizează inteligent la saxofon alto și clarinet, l-a stimulat pe Tavitian în stabilirea aceluși echilibru între parteneri apt să permită promovarea „compunerii instantanee”. Veritabile consacrări au înregistrat de asemenea la Costinești '82: Cvartetul timișorean *Crepuscul* (Laurențiu Butoi — flaut, saxofoane, Dan Ionescu — ghitară, Ioan Bota — contrabas și P. Minda — baterie), grup omogen, cu un *sound* particular, valorificînd subtilitatea și cultura muzicală a fiecăruia dintre membrii săi; pianistul Dragoș Nedelcu, unul dintre puținii interpreți de jazz bucureșteni constant activi (alături de B. Cristea), a cărui tenacitate dă acum roade apreciable — detectabile la nivelul traseelor melodico-armonice ferm conturate, al exploatării laturii neoromantice a jazzului actual; so-

lista Anca Parghel îi încântă pe iubitorii jazzului vocal prin talentul și seriozitatea cu care se implică în domeniul specific jazzului, ca o demnă urmașă a Aurei Urziceanu; tandemul Marius Oancea (pian) — Alex. Brașoveanu (bas); cvartetul ieșean *Studio*; trio-ul de ghitare G. Mănescu—Gh. Petcu—G. Oprea (un interesant experiment sonor situat pe linia căutărilor cu care ne-a obișnuit George Mănescu); interpretul de blues Alexandru Andrieș.

Dacă lungile noastre liste au și lacune, faptul dovedește, încă o dată, necesitatea creării unui mijloc de informare prompt și exact, în speță, a unei reviste. Semi-anonimatul muzicianului de jazz nu slujește intereselor culturale.

Posibilitatea de a urmări cât mai multe manifestări de jazz e, din păcate, limitată. Inceputurile realizate prin invitarea unor nume prestigioase de peste ocean, dar și din puternica mișcare jazzistică europeană (cu precădere din țările vecine), se cer a fi continuate. Arta actuală are și un caracter competitiv mult mai pronunțat. Iar jazzul își confirmă vitalitatea tocmai în ambianța confruntărilor directe — atât cu publicul, cât și cu interpreți sau tendințe diverse.

Legat de cunoașterea valorilor jazzului nostru, casa de discuri *Electrecord* sperăm să depășească neavenitele reticente de pînă acum. Cînd dispunem de un fond de înregistrări excepționale, de regisori de sunet ca Pârlea sau Enigărescu, e de mirare că majoritatea performanțelor jazzmenilor noștri rămîn în continuare doar în fonotecile radioteleviziunii. Fenomenul e cu atât mai uimitor, cu cât la *Electrecord* au apărut în ultimii ani discuri dedicate muzicii contemporane compatibile cu tot ce e mai actual pe plan mondial: *Ars Nova*, *Cornel Țăranu*, *Aurel Stroe*, *Aurelian Octav Popa*, *Florian Popa*, *Hyperion*, *Musica Nova*, *Anatol Vieru* etc. Muzica acestor discuri constituie o dovadă peremptorie a faptului că, în condițiile culturii moderne, prejudecățile, etichetările, delimitările apriorice, clasificările mecanice își pierd tot mai mult credibilitatea. Comparația cu experimentele unor Braxton, Lacy, Taylor, Hampel, Abrams etc. este edificatoare.

Dealtfel, activitatea ansamblului clujean *Ars Nova*, condus de Cornel Țăranu, a cunoscut în 1982 o nouă

apreciere de răsunet internațional: cîștigarea premiului Koussewitzky — cea mai importantă distincție pentru discul de muzică simfonică contemporană — la Santander (Spania). Concertele-lecție susținute la Cluj-Napoca de mai bine de 15 ani de către această formație au familiarizat publicul cu evoluțiile de ultimă oră din arta sunetelor. O exemplară demonstrație de confluență a artelor rămîne spectacolul susținut la 4 octombrie 1982 împreună cu grupul de balet *Contemp*, condus de Adina Cezar. Audiența a aplaudat frenetic prezentarea în premieră a primei părți din opera *Pacea lui Aristofan* de Aurel Stroe (cu Cornel Țăranu — mai polimorf ca oricînd — dirijor, actor, mim, cîntăreț, dansator, baritonul Ion Budoiu, tenorul Mihai Zamfir, Gheorghe Lungu — trombon, Grigore Pop — percuție), precum și coregrafiile lui Sergiu Anghel, caracterizate prin bogăție ideatică, dar și printr-o rigoare specifică autorului însuși în ipostaza de interpret. Noțiunea de creator-interpret, impusă prin jazz, își află în dans corespondentul în aceea de coregraf-balerin. Procesul de „cerebralizare”, de implicare a dansatorilor în actele decizionale specifice creației înseși se repercutează și asupra gradului de participare intelectuală a spectatorilor. Expresia gestuală proaspătă, diversă, bazată pe stilizarea celor mai varii sugestii — de la jocurile copiilor sau sport, pînă la aluzia culturală rafinată, decupată pentru o secundă asemenea unui tablou, unei sculpturi, arhitecturi sau fotografii, pentru a fi apoi descompusă în curgerea dansului — această re-privire a lumii din interiorul mișcării este pentru *Contemp* principiu de compoziție și de comunicare. Muzica nu rămîne cîtuși de puțin un simplu pretext, ci se aliază organic concepției coregrafice evolute a lui Sergiu Anghel (materializată în respectivul spectacol și cu ajutorul talentatelor balerine Liliana Tudor și Mihaela Feher). În mod firesc, un *Andante* de Vivaldi sau *Adagio* de Albinoni pot fi surse la fel de prețioase de inspirație pentru creatorul de balet modern, ca și poliritmiile, eterofoniile, exuberanța, neliniștile sau lirismul jazzului de astăzi. Suportul sonor al baletelor realizate de *Contemp* include, prin urmare, pe lîngă titlurile citate, și piese ale lui Miles Davis, *Art Ensemble of Chicago*, *Mahavishnu Orchestra*, *Weather Report*, Keith Jarrett (figuri marcante ale jazzului ultime-

lor două decenii) sau Cornel Țăranu, Marius Constant și alți compozitori ai unei perioade când delimitările dintre genuri devin quasiinoperante. *Contemp* investighează la noi o modalitate majoră a coregrafiei contemporane — așa-numitul balet-jazzistic, și merită o recunoaștere pe măsura frumuseților ce ni le oferă.

Succesul indubitabil al celor citorva apariții discografice de jazz din ultimii ani, ca și al puținelor turnee și concerte, impune o activizare categorică din partea instituțiilor de resort, *Electrecord* și *ARIA*. Nimeni nu se poate plînge de lipsa talentelor în țara noastră. Pentru ca ele să devină cunoscute, nu ne putem însă limita la „circuitul închis” al unor zile de festival și al unor emisiuni radio-tv. Așteptăm discurile cu Richard Oschanitzky, *Cvintetul București*, Marius Popp, *Creativ*, formațiile din Timișoara, Iași, Sibiu și Cluj-Napoca ș.a.m.d. Sperăm să putem urmări pe viu muzicieni străini la fel de valoroși ca oaspeții noștri din ultimii ani — McCoy Tyner, Gunter Hampel, *Trio Ganelin—Cekasin—Tarasov*, *Sextetul Marcović—Gut*, Barney Kessel, Billy Harper, Milan Svoboda, Duo Viklicky—Uhliř, *Alb-verzii-roșii* lui Veselin Nikolov, *Vukán—Berkes—Köszegi Trio*, grupul moscovit *Allegro*, *Frederic Rabold Crew*, *Lenin-gradskii Dixieland*, *Trad-jazz Studio Praha*. Însăși funcția vitală a jazzului, la fel ca a marii arte, este aceea de a stabili punți de comunicare între oameni, între popoare, de a le ameliora condiția, de a consolida sentimentele pacifiste și de dezamorsa spiritul primar agresiv.

Dincolo de scăderile inerente fenomenelor cu adevărat vii, acumulările jazzului românesc sunt semnificative și promițătoare.

Post scriptum 1985

Dintre revelațiile jazzului românesc în anii scurși de la predarea acestui volum și pînă la tipărirea lui semnalăm cîteva: din nou, formația *Creativ*, implicînd tineri muzicieni ca Ovidiu Bădilă — contrabas, Cristian Codreanu — corn, Nicolae Dima — trompetă; grupurile *Studio* — Iași (Dan Huideș — tp., Eugen Amarandei — sax, Romeo Cozma — p., V. Marian — b., Stelian Andronic — bat.), *Triptic* — Cluj-Napoca (M. Porcișanu —

tb., Adrian Filipescu — b., L. Păiș — bat.), duo Anca Parghel — v., p/Liviu Mărculescu — tb. (Suceava — Botoșani), trio-urile Gondi/Ionescu/Bota și Butoi/Tiberian/Radu, precum și duo-ul Kamocsa/Bota (toți din Timișoara), cvartetul Mândrilă/Popp, trio-ul Zoltán Boros și sextetul Garbis Dedeian (București), formația *Casino* (Satu Mare), cu Eug. Dumitrana — kb., Ovidiu Petrovai — sax, Pál Vakarcs — bat., precum și merituosul big band clujean al adolescenților, *Gaio*, condus de St. Vannai.

E de domeniul evidenței că patria noastră rămîne, în continuare, un inepuizabil generator de talente.

CUPRINS

În loc de prefață	5
Evoluții spre sincretism în artele Deceniului 8	11
Jazz astăzi: note pentru redefinirea unui concept	19
Note despre specificul național în jazz	59
Hipertrofieri ludice în jazz	62
Fascinația instrumentelor	73
Lirica lui Gellu Naum privită din aerostatul jazzistic	101
Jazz poetic/poezie jazzificată: o tentativă de sistematizare	123
Implicații ale evoluțiilor stilistice din jazzul ultimelor două decenii	178
Opt fișe pentru „destine semnificative în jazzul contemporan”: 201 „Spiritul insular” și jazzul	228
Jazz în patria lui Chopin	237
Note despre jazzul sovietic	245
Jazzul românesc la început de deceniu	267

Lector: CONSTANDINA PALIGORA

Tehnoredactor: GABRIELA ILIOPOLOS

Bun de tipar: 5 IV. 1985. Apărut: 1985.

Comanda nr. 2485.

Coli de tipar: 18+8 pag. planșe.

Tiparul executat sub comanda nr. 52.

La ÎNȚEPRÎNDEREA POLIGRAFICĂ CLUJ

B-dul Lenin nr. 146. CLUJ

REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA





„Lucrarea de față va interesa în cel mai înalt grad tineretul (și nu numai), fiind o carte de cultură în care jazzul este obiect de analiză, dar și pretext pentru percutante reflecții asupra spiritului epocii contemporane, permițind totodată o perspectivă panoramică asupra direcțiilor reprezentative ale artei secolului XX.”

VICTOR ERNEST MAȘEK

Lei 15,50